

Masteroppgave i estetikk (EST 4390)

Av Ingrid Sande Larsen

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

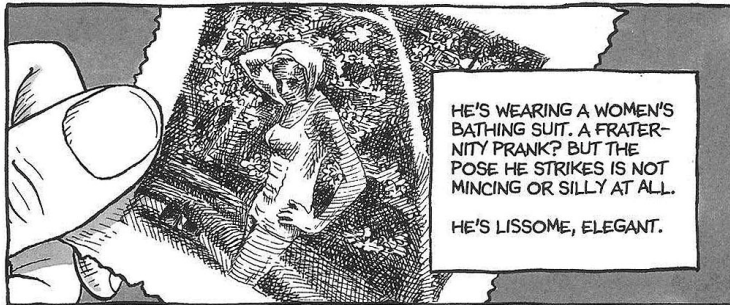
Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, våren 2008

Veileder: Christian Refsum

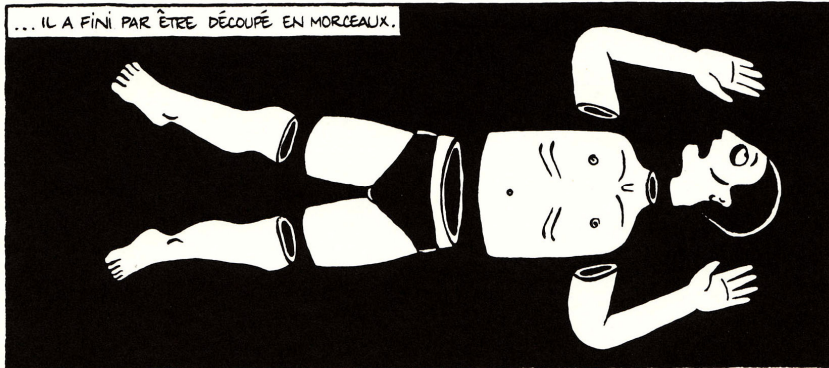
Tegneseriens teori og estetikk

Bekymringer og byggesteiner i en ny kunstart

WHAT'S LOST IN TRANSLATION IS THE COMPLEXITY OF LOSS ITSELF. IN THE SAME BOX WHERE I FOUND THE PHOTO OF ROY, THERE'S ONE OF DAD AT ABOUT THE SAME AGE.



... IL A FINI PAR ÊTRE DÉCOUPÉ EN MORCEAUX.



THE ARTFORM -- THE *MEDIUM* -- KNOWN AS COMICS IS A *VESSEL* WHICH CAN HOLD ANY *NUMBER* OF *IDEAS* AND *IMAGES*.



Forord

Inspirasjonen til denne oppgaven kom fra irritasjon. Som tegneserieredaktør opplevde jeg at fordommer mot tegneserier som ”bare noe for barn” og ”lavpannet komikk” fremdeles hadde så sterkt fotfeste. Da jeg begynte å orientere meg i det lille som fantes av litteratur, ble jeg lei av å lese tekster som ga inntrykk av å skulle fortelle hva tegneserien egentlig var, men som i praksis endte med å mangle fokus eller være historisk nærsynte.

Selv om irritasjon var utgangspunktet, er det befriende å kunne legge denne til side og studere en tegneserieteoretisk korpus med et nytt blikk. Gledelig nok er dette en gruppe tekster som har vokst betraktelig siden jeg for alvor begynte å skrive på denne oppgaven høsten 2006.

Jeg er klar over at jeg sitter i glasshus når jeg kritiserer enkelte teoretikere for å ha gapt over for mye, da leseren med rette kan hevde at jeg selv har vært i overkant skrubbsulten. Imidlertid håper jeg jakten på en tegneseriens teori og estetikk og bredden i oppgaven som dette fører med seg, ansporer til videre lesning – både av den gode, vidsynte tegneserieteorien som vi ser stadig mer av og, ikke minst, av de gode tegneseriene. God lesning!

Oslo, 15.05.08

Ingrid Sande Larsen

Takk

- Else, Ellen, Maria, Ida, Ann Karin og mine øvrige studiekamerater fra estetikkprogrammet for mye moro både faglig og sosialt.
- Venner, kollegaer, fagfolk og entusiaster i tegneseriemiljøet for innspill, inspirasjon og muligheten til fleksibel arbeidstid.
- Mine femstjerners venninner Nina Hodneland, Solveig Husøy, Linda Lund Nilsson, Anette Emilie Røkholt, Karin Margrete Stokke, Guri Stubberud, Tonje Merete Viken og Hilde Østby for å ha holdt ut år med frustrert oppgavebabbel, kommet med råd og vink og ledet meg inn i fristelse nå og da.
- En ekstra gullstjerne til Tonje for en helt nødvendig filleristing av kapittel 1.
- Mamma fordi hun har en urokkelig tro på meg og er en klippe i ett og alt.
- Pappa for å ha gitt meg gode fotspor å følge på veien hit.
- Fondet for dansk-norsk samarbeid og Norsk Faglitterær Forfatter- og Oversetterforening for stipender som ble brukt til skriveopphold i København og Berlin.
- Cecilie Estelle Wiik for gode samtaler om tegneserier og alt mulig annet.
- Ragnhild Tronstad for gode innspill og drahjelp i en tidlig fase av prosjektet på oppgaveemnet EST4001.
- Christian Refsum for inspirerende, tålmodig og engasjert veiledning.
- Min samboer Lars Svendsen for alt, først og fremst å ha holdt ut med meg i skriveprosessen og vært til uvurderlig hjelp og støtte.

Innhold

FORORD	2
TAKK.....	3
INNHold	4
HISTORIE, BAKGRUNN OG OPPGAVESTRUKTUR	5
SPIN OFF, SUPERHELTER OG UNDERGRUNN	6
STILSIKKERT OG FRANSK	7
EVANGELISTER OG CARL VON LINNÉ.....	9
OPPGAVENS STRUKTUR	11
TEGNESERIETEORI. BEKYMRINGER OG BYGGESTEINER	13
”A BACKWARD MOVEMENT”	13
PIONEREN MCCLOUD.....	15
NYE SPRÅK OG SYSTEMER.....	16
VAKLENDE KUNSTHISTORIE.....	17
TEGNESERIEN SOM ANNENRANGS	20
KANNENBERGS MELLOMSTANDPUNKT	21
TEORI PÅ SPEDBARNSTADIET?	23
EN SÆREGEN VISUELL FORM.....	26
SNAKKEBOBLEN OG FORTELLERTEKSTEN	27
RUTER OG REKKEFØLGE.....	31
SIDELAYOUT, SERIE OG SEKVENS	36
GRAMMATIKK, POETIKK OG ESTETIKK	40
TEGNESERIENS ESTETIKK	43
DEFINISJONER OG EGENSKAPER	45
HYBRIDEN	48
SJANGER, MEDIUM, KUNSTART.....	51
TEGNESERIEN I REPRODUKSJONSALDEREN	57
TEGNESERIENS STIL OG FORTELLERMÅTER. <i>FUN HOME</i> OG <i>PERSEPOLIS</i>	63
FRIGJØRING I RUTENE	63
IDENTITET, STIL OG PLAGIAT	65
TORTURSCENEN	68
DÅRLIGERE ENN HUN ER?	72
TRAGIKOMISK DOBBELTHET	74
Å AVBILDE SKRIFT	76
OVERLAPPENDE TEKST OG BILDE	77
EN STUDIE I SKEPSIS	80
LYSTEN VED TEGNESERIEN	81
AVSLUTTENDE BEMERKNINGER	84
ILLUSTRASJONER	87
LITTERATUR	88
HENVISNINGER	88
STØTTELITTERATUR OG VIDERE LESNING.....	91
ANALYSEOBJEKTER	93
ANDRE TEGNESERIEEKSEMPLER.....	93
SAMMENDRAG.....	95

Kapittel 1

Historie, bakgrunn og oppgavestruktur

Tegneserien var som kunstart i liten grad gjenstand for akademisk interesse før 1980-tallet. De siste tiårene har tegneserieforskningen imidlertid utviklet seg som et eget fagfelt. Flere av dem som har skrevet om tegneserier, tilhører bevisst eller ubevisst en semiotisk tradisjon som gjør at det å klassifisere, plukke fra hverandre og se nærmere på tegneseriens minste bestanddeler for å nærme seg dette spørsmålet blir den foretrukne framgangsmåten. Andre igjen er opptatt av å finne *den* ene definisjonen som en gang for alle skal avgjøre hva en tegneserie er, mens enkelte legger vekt på hvordan tegneserien forteller en historie. Noen tekster føyer sammen flere av disse metodene eller alle på en gang.

Tegneserieteorien som behandles i denne oppgaven, har som utgangspunkt eller er på annen måte er opptatt av å få klarhet i hva en tegneserie er. Til tross for et begrenset tilfang av tekster med dette utgangspunktet, har mye av det som er skrevet innenfor tegneserieforskningen i feltets første tiår båret preg av at forskerne gjerne refererer til hverandre og i liten grad forholder seg til estetiske teorier eller tankegods fra tilgrensende kunstarter. Mange av bøkene som faktisk søker teoretisk støtte utenfor sitt eget felt, ligger i tematikk utenfor de humanistiske disiplinene, som først og fremst interesserer oss her, og har en utpreget sosiologisk, antropologisk eller pedagogisk/didaktisk tilnærming eller hører inn under tverrfaglige disipliner som kulturstudier (*cultural studies*).¹ En ikke ubetydelig andel av verkene av et visst omfang innen humaniora som faktisk er utgitt, har enten historieskriving eller kategorisering av ulike typer serier som hovedanliggende, eller de forsøker å behandle alle temaer som har med tegneserier å gjøre på et begrenset antall sider. Det er som om forfatterne på forhånd vil møte innvendinger fra andre seriekjennere om at de har oversett eller utelatt noe og helgarderer seg ved å ta med så mye som mulig.

I denne oppgaven vil jeg gi et omriss av tegneserieteori fra de siste tiårene. Klassifisering, kanonisering, historisk opprinnelse og kvalitetskriterier har stått sentralt i denne teoretiske korpusen, noe som er verdifulle områder. Imidlertid er de mest vellykkede tekstene om tegneserier etter min mening de som har et bredere nedslagsfelt, et tverrfaglig

¹ Eksempler på denne typen utgivelser er Anne Haas Dysons *Writing Superheroes: Contemporary Childhood, Popular Culture, and Classroom Literacy* (Teachers College Press, New York 1997), Anne Allisons *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics, and Censorship in Japan* (University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 2000) og Jeffrey A. Browns *Black Superheroes: Milestone Comics and Their Fans* (University Press of Mississippi, Jackson 2001). Donald Aults artikkelserie om Carl Barks' Donald Duck-historier forstått gjennom Lacans psykoanalyse, er også verdt å merke seg i den sammenhengen (se Christiansen/Magnussen (red.) 2000).

utgangspunkt, og som trekker på teori fra andre fagfelt, og jeg vil med denne oppgaven peke på noen av disse. Jeg ønsker å vise hvordan tegneserieteoretikere kan forholde seg til og nyttiggjøre seg av overordnede estetiske problemstillinger og en idéhistorisk bevissthet for å finne ut mer om hva kunstarten tegneserie er. For å oppnå dette, er det ikke bare gunstig, men helt nødvendig, for en så pass ny teoretisk retning som tegneserieforskningen å nærme seg sine forskningsobjekter med en tverrfaglig grunnholdning.

Spin off, superhelter og undergrunn

I det følgende vil jeg gi en kort historisk oversikt over tegneseriens utvikling før jeg gjør nærmere rede for oppgavens tematikk og struktur. I 1800-tallets siste tiår oppsto to nye kunstformer: filmen og tegneserien. R.F. Outcaults *The Yellow Kid*, som er regnet for å være verdens første moderne tegneserie, kom på trykk i Joseph Pulitzers avis *The New York World* i mai 1895 (ill. 1), samme år som brødrene Auguste og Louis Lumière hadde sin første filmvisning i Paris. Filmens levende bilder og den kollektive betrakteropplevelsen på de første framvisningene fascinerte, det samme hadde fotografiet tidligere gjort ved å gjengi virkelige personer, steder og hendelser på et stykke papir. Begge disse nye kunstformene hadde utvilsomt større sensasjonsverdi enn illustrerte fortellinger i avisene. I konkurranse med film og foto var det lett å glemme at tegneserien sto for en helt ny måte å sette sammen tekst og bilder på.

Tegneserien slik vi kjenner den i dag, forbindes i all hovedsak med serier produsert i og distribuert fra USA. Helt fra begynnelsen har den moderne tegneserien gledet og forarget millioner av barn og voksne verden over. Fra starten av har tegneserien vært nært forbundet med det kommersielle, og Pulitzer brukte tegneserier som en viktig konkurransefaktor. De trivelige, familievennlige figurene i mange av avisseriene var velkjente for et stort publikum, og reklamebransjen oppdaget seriene tidlig.² Det tok heller ikke lang tid før populære serier som *The Yellow Kid* og *Little Nemo in Slumberland* var å finne på postkort, barneklær, spill og andre produkter folk kunne kjøpe. Avisstripene fortsatte i stor grad denne utviklingen med spin off-produkter og har gjort det siden. Fra 1930-tallet kom de første serieheftene med



1. R.F. Outcaults *The Yellow Kid* regnes som tegneseriens førstemann.

² Eksempler på tidlige tegneseriefigurer som ble brukt i reklameøyemed:
<http://xroads.virginia.edu/~UG00/3on1/tobaccoads/comic.htm>. Lastet ned 29. november 2006.

Superman og andre helter med overmenneskelige krefter, og også her ble produktene ut fra serien en egen, suksessrik industri.³

Imidlertid var det ikke bare familieidyll i tegneseriene. Bekymringsmeldinger kom fra foreldre og politikere om voldelig eller seksuelt eksplisitt innhold i serieblader som var tilgjengelige for hvem som helst. Den mest sentrale kritikeren ble psykiateren Fredric Wertham, som i sin bok *Seduction of the Masses* fra 1954 mente at barn ikke hadde godt av å lese skildringene av vold og seksualitet som enkelte av tegneseriebladene viste fram. Høringer om eksplisitt innhold i tegneserier ble igangsatt i Kongressen i 1954. Werthams bok ble i stor grad grunnlaget for innvendingene fra kritikerne – kanskje fordi dette var det eneste arbeidet av et visst omfang som til da hadde tatt for seg tegneserier?

Etter disse høringene ble tegneserier underlagt en nasjonal kontrollinstans, The Comics Code Authority.⁴ De mest ekstreme skildringene forsvant fra superheltserier, humorstriper og andre serier som ble publisert gjennom syndikatene etter at Comics Code trådte i kraft. Imidlertid vokste det fram en omfattende underskog av alternative serieskapere som ga ut sine publikasjoner på mindre, uavhengige forlag. Her er streken ofte røff og uvøren, og syrlighet og tristesse preger seriene, enten de har et humoristisk eller alvorlig utgangspunkt. Ikke sjelden velter personene og figurene seg rundt fenomenene som Comics Code hadde forbudt: vold, sykdom, død, kjønnslig omgang og andre typer herjinger. Robert Crumb er en av de aller største innen denne tradisjonen. Den rølpete streken er ikke til hinder for at replikker og fortellinger bærer preg av det største raffinement. Peter Bagge og Gary Panter er to andre alternative serieskapere med store tilhengerskarer og kvalitetsserier med mye fri flyt av kroppsvæsker. Nordmannen Christopher Nielsen er blant de mange som tydelig er inspirert av disse amerikanske mesterne.

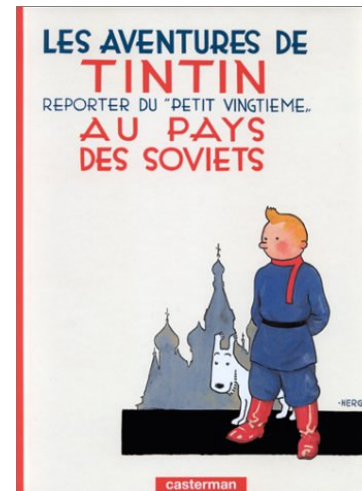
Stilsikkert og fransk

Også i Frankrike og Belgia ble tegneserier publisert i avisene fra tidlig på 1900-tallet, men ikke i like stort omfang. Imidlertid var franskmennene tidligere ute enn amerikanerne når det gjaldt å samle tegneserier i egne blader, hovedsakelig for barn, som kom ukentlig eller månedlig fra det første tiåret på 1900-tallet. Enkelte av disse ble gitt ut av den katolske kirke som moralsk oppbyggelig underholdning for de små. Et av de mest kjente er *La Semaine de*

³ *Knøttene*-skaperen Charles M. Schultz er en av dem som har satt figurene sine på aller flest produkter, alt fra undertøy og kaffekopper til cruiseskip og innendørs skøytebaner. Disney-figurer som Donald Duck og Mikke Mus og Warner-karakterer som Tom og Jerry og Snurre Sprett er i større grad kjent for de store massene fra animasjonsfilm.

⁴ I boka *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture* (University Press of Mississippi, Jackson 2005) hevder Bart Beaty at Comic Codes opphavsmann i svært liten grad faktisk hadde lest tegneserier før han gikk stormangrep på dem.

Suzette, et småpikblad som første gang kom ut i 1905. I dette bladet dukket figuren Bécassine opp, ei kone som minner om Alf Prøysens Teskjejerringa, og hun ble en så populær figur at hun fra 1913 fikk sitt eget blad. Den første internasjonale storsuksessen som også fikk tilhengere i alle aldersgrupper, var fortellingene om den utrettelige globetrotteren og journalisten Tintin. Belgieren Hergé begynte å publisere Tintin-historier som føljetonger første gang i magasinet *Le Petit Vingtième* i 1929. Året etter kom flere av disse samlet i et album med tittelen *Les aventures de Tintin au pays des Soviets* (Tintin i Sovjet) (ill. 2).



2. *Les aventures de Tintin au pays des Soviets* (1929) var den første franskspråklige tegneserien som ble populær over hele verden.

I fransktalende land er det ikke uvanlig å omtale tegneserien som "le neuvième art" (den niende kunstart).

Forestillingen om sju kunstarter ble opprinnelig innført av den italienske filmteoretikeren Ricciotto Canudo i et manifest fra 1923, hvor filmen regnes som den sjuende. En annen filmteoretiker, Claude Beylie, talte for at tegneserien skulle være den niende kunstarten (med fjernsynet som den åttende) i et essay i tidsskriftet *Cinéma* i 1971.

I større grad enn i amerikanske tegneserier finner vi i den fransk-belgiske tradisjonen flere klare og bevisste stilistiske retninger. Den skjematiske *ligne claire*-stilen er kanskje den mest kjente, og Tintin-skaperen Hergé er den fremste representanten. Det mest påfallende er de realistiske proporsjonene og samtidig mangelen på skygger og perspektiv og en tydelig basering på geometriske figurer. Linjer som markerer bevegelse, og som vi er vant til å se i handlingsmettede serier hvor mye skjer, er ofte fraværende i *ligne claire*-serier. Den realistiske stilen minner om *ligne claire* i det at den i liten grad markerer bevegelse, men skiller seg først og fremst ut ved å være langt mer detaljorientert. Det mest kjente er nok franskmannen Jean Girauds sobre westernverker om løytnant Blueberry. Fransk-belgiske humortegneserier er ofte holdt i en dynamisk stil, som skiller seg fra de to foregående ved å være hektiske i uttrykket, med mange smålinjer som ikke bare indikerer bevegelse, men også kaos og mye aktivitet. Stilen har mange likhetstrekk med Carl Barks' Donald Duck-historier. Norske lesere vil først og fremst kjenne den franske tegneren Uderzos *Asterix* samt *Viggo* (*Gaston Lagaffe*) og *Sprint* (*Spirou*) av belgieren André Franquin som representanter for denne stilen.

Evangelister og Carl von Linné

Både i det man kan kalle det anglo-amerikanske språkområdet, hvor USA dominerer stort, og i det fransk-belgiske området, produseres det i dag akademiske artikler, bøker og debattinnlegg med tegneserier som hovedanliggende. Skal man måle i kvantitet, er det USA som står for det aller meste av produksjonen: Det er her det blir levert inn flest doktoravhandlinger, opprettet tegneserieemner på universitets- og høyskolenivå, startet flest tidsskrifter og konferanser og i det hele tatt foregår mest kritikk og diskusjon i offentligheten.⁵

Antallet publiserte artikler og bøker om tegneserier de siste tiårene, har altså økt kraftig, men dette alene sørger ikke nødvendigvis for noen styrking av tegneserieforskningen. I stedet for å trenge ned i stoffet og studere enkeltfenomener på nært hold for å belyse en helhet, er det mitt inntrykk at mange forskere forsøker å kommentere *alle* sider ved tegneserien. Ved å bruke en slik metode, risikerer man å bli en av flere typer som avtegner seg blant tegneserieforskerne. Man kan bli en hamstrer, en kvantifiserer som rasker med seg samtlige serier han kommer over, sleper dem hjem i store kvanta og deretter viser hvor mange ulike serier som finnes og dveler ved mangfoldet uten egentlig å fastslå så mye mer enn det. Slike hamstrere er også opptatt av å utvikle en tegneseriers kanon.⁶ En annen type er museumsvokteren, som først og fremst er interessert i seriens opphav. Hun fnyser av alle som påstår at den moderne tegneserien er et amerikansk fenomen, og kan vise til stolte tradisjoner helt tilbake til Bayeux-teppet.⁷

Evangelistene er det mange av, og de opptrer med varierende intensitet og uttrykksformer, men har ett felles budskap: "Tegneserien må anerkjennes!". Navnet er tatt fra det engelske uttrykket *comics evangelism*, som etter tegneserieforskeren Aaron Kashtans definisjon er noen som er "actively trying to convince people unfamiliar with comics that comics are a valid art form worthy of serious study".⁸ Kommunikasjonsteoretikeren Bart Beaty bruker betegnelsen "Team Comics", noe jeg kommer tilbake til i kapittel 2. Blant evangelistene finnes det en rekke pedagoger som er fast bestemt på at tegneserier i større grad må inn i skolen, og som forsker på hvordan tegneserier er godt egnet til å utvikle leseevner.

⁵ En oversikt som først og fremst tar for seg det amerikanske området, finnes på www.comicsresearch.org.

⁶ Se for eksempel Jeet Heers artikkel "Little Nemo in Comicsland" i *The Virginia Quarterly Review* om utstillingen *Masters of American Comics*. Den starter med å analysere serien *Little Nemo in Slumberland*, men ender med en harmdirrende og tynt begrunnet kanonkritikk. Geoff Klocks *How to Read Superhero Comics and Why*, slik Bart Beaty karakteriserer boka, faller også inn i denne kategorien.

⁷ Den vidtfavnende tegneseriedefinisjonen til Brian Walker i innledningen til *The Comics since 1945* viser til at satiriske vitsetegninger (*cartoons*) i så vel Europa som USA hadde snakkebobler, og derfor må regnes som tegneserier. Roger Sabin trekker linjer tilbake til middelalderen i *Comics, Comix & Graphic Novels*, mens Maurice Horns *The World Encyclopedia of Comics* velger å tidfeste tegneseriens opprinnelse til 1700-tallet.

⁸ Aaron Kashtan, innlegg på e-postlisten "comix scholars" 8. januar 2008 (informasjon og påmelding på <http://www.english.ufl.edu/comics/scholars/index.shtml>).

Man kan også støte på en Carl von Linné, som i likhet med den banebrytende botanikeren setter navn og merkelapper på virkemidler, sjangere og fenomener, og anvender dem i et studium, men i liten eller ingen grad problematiserer hva begrepene innebærer. Medieviteren Hans-Christian Christiansens *Tegneseriens æstetik* er symptomatisk. Boktittelen er lovende, men leter man etter utlegninger av estetiske teorier, blir man skuffet. Det nærmeste Christiansen kommer filosofisk estetikk, begrenser seg til det siste kapittelet ”Tegneserien som kunst”. Mesteparten av boka brukes til å etablere en tegneseriens historie, utarbeide en tegneseriedefinisjon og behandle tegneserien som et medium og en fortellerform. Resultatet er et brukbart og kortfattet oversiktsverk som er et godt sted å begynne, men boka tar seg ikke tilstrekkelig tid til å dvele ved resonnementer som påbegynnes.

Prosjektene og tekstene har som regel interessante utgangspunkt og ofte den samme drivkraften: Tegneserien er en oversett kunstart som fortjener anerkjennelse, og et nybrottsarbeid må gjøres. Alle forskertypene over står dermed i fare for å gå i samme felle, nemlig at de gaper over altfor mye. De vil finne ut av alt som har med tegneserien å gjøre og er i sitt arbeid så ivrige etter å sluke fenomenet i én jafs at de ofte glemmer å finne fram de nødvendige redskapene – eller en verktøykasse, for den del.

Mitt inntrykk og min påstand er at tegneserieforskningen i dag ikke har et avklart forhold til hva og hvor den vil. Det kan synes som om tegneserieforskningen er inne i en før-paradigmatisk fase, for å bruke Thomas S. Kuhns uttrykk. Paradigme forstås her som et system av beskrivelser, eksempler og definisjoner som er felles underforstått som konstituerende for en vitenskapelig disiplin. En slik før-paradigmatisk status, eller i det minste en uetablert, innledende fase, later det til at mange av dem som skriver om tegneserier er seg bevisst og forsøker å gjøre noe med. Det viktigste tiltaket i så måte er, som vi senere skal se, definisjonen. Men hvor langt kommer vi med en definisjon?

Parallelt med definisjonsforsøkene kan det være gunstig å kaste et blikk til andre kunstarter og teoretiske felt. Tegneserien befinner seg i en verden hvor kunstbegrepet ikke kan lene seg på noen substansiell definisjon og det finnes flere ulike tilærminger til fenomenet massekultur. Dette mener jeg er viktig å ta hensyn til når man skal definere tegneserier – eller vurdere om man i det hele tatt trenger en definisjon.

Historisk plassering er en ting. I tillegg behøver man etter min mening en idéhistorisk bevissthet når det gjelder forskningsobjektet man har valgt seg. Ved å forholde seg til viktige tekster for tilgrensende kunstarter og relatere disse til tegneserien kan man få ny innsikt og bringe forskningsfeltet videre.

Oppgavens struktur

Tegneserien er en kunstart hvor det visuelle og det verbale møtes på et helt unikt vis. Denne oppgaven ønsker å gå nærmere inn på fra tegneserieforskningen fra 1980-tallet og fram til i dag, perioden da de aller fleste arbeidene er publisert. Noen hovedretninger, tendenser og viktige navn presenteres i kapittel 2. Pioneren Scott McCloud fra USA har, som den franske systemteoretikeren Thierry Groensteen og mange andre, hentet mye inspirasjon fra semiotikk. Amerikanerne Charles Hatfield og Douglas Wolk står for en annen linje som går mer i retning av å betrakte tegneserier som litterære verker. Enkelte tanker fra de viktigste teoretikerne videreføres i kapittel 3, hvor jeg ser nærmere på hva teoretikerne sier om tegneseriens viktigste bestanddeler: snakkeboblen, ruten, rutenes rekkefølge og sidelayout.

Kapittel 4 gir noen eksempler på hvilke innsikter tegneserieforskningen kan dra nytte av fra den filosofiske estetikken. Definisjoner er en velbrukt metode for tegneserieforskerne, men med innsikt i forsøk på å definere kunstbegrepet og en forklaring på hvorfor en substansiell definisjon av disse begrepene ikke nødvendigvis er mulig eller ønskelig, kan vi muligens komme tegneserien nærmere inn på livet. En av historiens mest kjente tekster om massekultur, Walter Benjamins essay *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, kom i 1935. Mange av innsiktene derfra om kunstverks reproduserbarhet kan også gjelde for tegneserien, men tegneserien havner også i noen interessante mellomposisjoner, for eksempel når det gjelder kollektiv og individuell resepsjon.

Estetiske teorier vil være nyttige for tegneserieforskningen ikke bare på grunn av innholdet, men på grunn av metodologien som ligger bak dem. Nelson Goodmans symbolteori og tanker om billedlig representasjon vil med hell kunne anvendes på tegneserier, men vel så viktig er innsikten om at de vitenskapelige idealene som ligger bak, kan fungere som nyttige retningslinjer for et ungt fagfelt.

Persepolis av Marjane Satrapi og *Fun Home: A Family Tragicomic* av Alison Bechdel, begge memoarer i tegneserieform, står i sentrum for kapittel 5, hvor jeg vil forsøke å belyse hvordan innsiktene fra de forrige kapitlene kan anvendes på to konkrete verk. Utgangspunktet for analysene vil være formalistisk og bygge på innsiktene om kunstarten generelt og bestanddelene spesielt så langt i oppgaven. Hva har det å si for vår lesning av en viktig torturscene i *Persepolis* at det skjer et stilsifte fra en side til den neste? I *Fun Home* ser vi enkelte tilfeller at teksten ikke står direkte til tegningene i samme rute. Hva betyr dette for vår lesning av verket, og hva gjør det til en helt spesiell opplevelse å lese dette som akkurat en tegneserie?

Det å skulle ta for seg et helt forskningsfelt, innebærer både vanskeligheter og muligheter. Vanskelighetene går ut på at det teoretiske tilfanget man har å forholde seg til, spriker i mange retninger. Innenfor rammene av en slik oppgave blir det vanskelig å behandle alle aspekter så utførlig som man ønsker. Siden feltet er så nytt, finnes det i liten grad faglige tradisjoner å støtte seg til. Mulighetene består i at det i større grad enn på andre fagfelt er rom for å gjøre et forsøk på å sammenfatte noen kriterier for videre forskning og kritikk. I tillegg er feltet i vekst, og tegneserieforskning er noe stadig flere får øynene opp for.

Jeg håper jeg med dette kan bidra til å tenke nytt omkring tegneserieforskningen, muligens også inspirere til en debatt om fagfeltets teoretiske byggesteiner. I løpet av de tre årene denne oppgaven har vært under utarbeidelse, er det flere tegn på at tegneserien går fra et før-paradigmatisk til et fler-paradigmatisk stadium, en tilstand hvor flere velfunderte perspektiver konkurrerer om å være den gjeldende for å undersøke tegneserier. Om jeg også får lesere som i utgangspunktet ikke er så interessert i tegneserier, til å bli nysgjerrige på dette nye, voksende forskningsfeltet, skal jeg være svært fornøyd.

Kapittel 2

Tegneserieteori. Bekymringer og byggesteiner

Gene Kannenberg jr. påpeker i sin doktoravhandling om form, funksjon og fiksjon i tegneserier at tegneserieforskningen er i ferd med å bli "a large and growing body of commentary".⁹ Det er i grunnen bare på 1980-, 1990- og 2000-tallet man har sett større tegneserieundersøkelser og skriftlige arbeider som er opptatt av å utforske tegneseriens spesielle form og dens narrative muligheter. I det følgende skal jeg gi et overblikk over en del av arbeidene som er publisert om tegneserier de siste tiårene og peke på hvilke trender som har dominert på det vi løselig kan omtale som tegneseriefeltet. Enkelte teoretikere vil få en grundigere gjennomgang i senere kapitler.

Mye av kommentar- og forskningsvirksomheten på tegneseriefronten skjer på internett. Mange tegneserieforskere og -entusiaster har sine egne blogger hvor de publiserer sine kommentarer til nye bøker og artikler som kommer ut på feltet. I tillegg er de aller fleste tegneserieforskere tilknyttet e-postlisten comix-scholars, som modereres ved populærkulturinsittuttet på University of Florida. Enkelte ganger vil jeg sitere fra denne listen, nettstedet eller tegneserieblogger. Noen mener nok at det å sitere fra slike kilder i en akademisk tekst som denne virker useriøst. Imidlertid er forskningsfeltet nytt, og mange velger å benytte blogger, e-postlister eller andre elektroniske verktøy for å diskutere saksforhold eller legge ut tekster som andre kan kommentere. Med dette har disse nye kommunikasjonsformene også fått en rolle som brobyggere mellom forskere som kanskje sitter på hvert sitt kontinent. La oss imidlertid gå tilbake i tid.

"A backward movement"

Hvis vi forstår "commentary" bredere enn over og inkluderer avisartikler, anmeldelser og debattinnlegg i betydningen, har dette eksistert helt siden tegneserien oppsto som moderne kunststart. Før man begynte å publisere tegneserier i aviser på tampen av 1800-tallet, var illustrerte bøker og bildefortellinger populært blant både barn og voksne, hovedsakelig i engelskspråklige land, tidligere dette århundret. Her ble klassiske eventyr og fortellinger fortalt med tekst under illustrerende bilder. Den engelske lyrikeren William Wordsworth skrev i 1846 følgende bekymrede sonette med tittelen "Illustrated Books and Magazines" med tanke på hvilke konsekvenser illustrerte bøker kunne få:

⁹ Kannenberg s. 1.

*DISCOURSE was deemed man's noblest attribute,
 And written words the glory of his hand;
 Then followed Printing with enlarged command
 For thought – dominion vast and absolute
 For spreading truth, and making love expand.
 Now prose and verse sunk into disrepute
 Must lacquey a dumb Art that best can suit
 The taste of this once-intellectual Land.
 A backward movement surely have we here,
 From manhood; – back to childhood; for the age –
 Avaunt this vile abuse of pictured page!
 Must eyes be all in all, the tongue and ear
 Nothing? Heaven keep us from a lower stage!¹⁰*

Wordsworth anser bildet for å være en trussel mot opplysningstanken og intellektets utvikling. I 1905, knapt femti år senere og ikke lenge etter at de første tegneseriene hadde kommet på trykk i amerikanske aviser, kom Sidney Fairfield¹¹ med kraftsalven “The Tyranny of the Pictorial”. Han er bekymret ikke bare for tegneserien, men for at bildet vil dominere over teksten i skriftlig materiale i framtiden. Han vil på ingen måte avskaffe illustrasjonen som sådan, men taler for å ”(...) have things proportioned to their true value. Let the reading-matter have the most of the space. The written word is the first and the highest expression of thought, and it ever will be.”¹² Andre kritikere i samtiden påpekte hvordan bildematerialet i avisene ville forderve og forflåte unge sinn.¹³

Det fantes også dem som forsvarte tegneserien i dens første tiår og ut på 1900-tallet. Kulturkritikeren, filmregissøren og dramatikerens Gilbert Seldes samlet sammen flere essays og anmeldelser fra aviser og tidsskrifter hvor han taler varmt for å se det intellektuelle potensialet i populærkulturelle uttrykk som jazz, musikal, vaudeville, Hollywood-film og tegneserier. I boka *The Seven Lively Arts* fra 1924 hevder Seldes at de nevnte kulturuttrykkene var særamerikanske kunstformer, og at USAs bidrag til verdens kulturarv i all hovedsak stammet fra denne populærkulturen. Boka utmerker seg også ved at Seldes omtaler en tegneserie som et ’kunstverk’, noe som man antar er den første registrerte

¹⁰ Som gjengitt i Heet og Worcester, s. 3.

¹¹ Denne mannens yrkestittel eller bakgrunn for øvrig opplyser Heet og Worcester ingenting om.

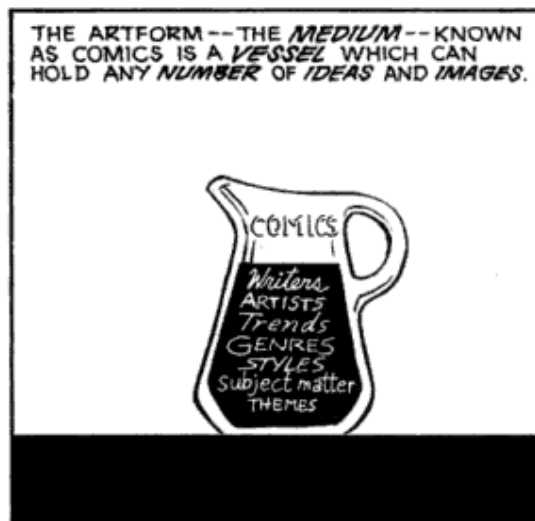
¹² Heer og Worcester s. 5.

¹³ Se for eksempel Annie Russell Marbles og Ralph Bergengrens bidrag i Heet og Worcester.

betegnelsen av en tegneserie som kunst. ”The most amusing and fantastic and satisfactory work of art produced in America to-day”, står det å lese i innledningen til ”The Krazy Kat That Walks by Himself”, om serien *Krazy Kat* av George Herriman.¹⁴ Seldes sier videre at han ikke vil gå inn i en polemikk med dem som mener at en tegneserie ikke kan være kunst, men framhever ironi og fantasi som de fremste kjennetegnene ved serien, i likhet med mye annen stor kunst.

Pioneren McCloud

Kommenterende tekster om tegneserier har altså eksistert helt siden kunstarten oppsto, og senere har også størrelser som kunstkritikeren Clement Greenberg¹⁵ og medieforskeren Marshall McLuhan¹⁶ tatt for seg tegneserier spesifikt. Men det var fra 1980-tallet og framover at det ble et visst omfang av tekster, og vi ser de første forsøkene på å lage overordnede teoretiske systemer for tegneserier.



Scott McClouds *Understanding Comics* fra 1993 er regnet for å være et banebrytende

3. Fra Scott McClouds *Understanding Comics*, s. 20.

verk innen tegneserieteori og er et av de aller første som betrakter tegneserien helhetlig i et boklangt format. Det spesielle med boka er at de teoretiske utlegningene om tegneserier skjer i tegneserieform (ill. 3). McCloud er primært opptatt av å understreke hvordan tegneserien er et språk, noe han også sier spesifikt når han beskriver tegneserieforløperen Rodolphe Töpffer. Töpffer regnes som den moderne tegneseriens far da han med sine tre- og fireruters satiriske historier satte politisk karikatur og en rutestruktur sammen for første gang. ”(...) Töpffer’s contribution to the *understanding* of comics is considerable, if only for his realization that he who was neither artist nor writer had created and mastered a form which was at once *both* and *neither*. A language all its own.”¹⁷ Mot slutten av boka karakteriserer han tegneserien som en

¹⁴ Seldes s. 213–45.

¹⁵ Heet og Worcester s. 40–43.

¹⁶ McLuhan s. 164–69.

¹⁷ McCloud s. 17.

balansekunst: ”**Comics is a great balancing act.**/An art as subtractive as it is additive.../and a baffling **two-step** of **time** and **space!**”.¹⁸

De aller mest brukte og siterte linjene fra *Understanding Comics*, er Scott McClouds tegneseriedefinisjon, som lyder slik: ”sidestilte tegninger og andre bilder satt i en bevisst sekvens i den hensikt å formidle informasjon og/eller vekke en estetisk reaksjon hos betrakteren” (”juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer”).¹⁹ Røttene til denne definisjonen finnes i Will Eisners betegnelse av tegneserier som en sekvensiell kunstart (”sequential art”), men McCloud mener denne ikke er substansiell nok. Han mener det må tilføres en *visuell* komponent og at man ikke i en flisespikkerånd skal kunne innvende at bokstaver også er bilder (derav presiseringen ”*pictorial* and other images”).²⁰

Nye språk og systemer

Scott McCloud er ikke alene om å betrakte tegneserien som en egen type språk. Av tegneserieteoretikerne kan Thierry Groensteen trygt sies å være den mest ambisiøse i så måte i sitt forsøk på og ønske om å skape et eget, overordnet system for tegneserier som kun hører kunstarten til. Groensteen går enda lenger enn McCloud i å systematisere, og introduserer det han mener vil fungere som et nytt begrepsapparat for tegneserier.

Groensteen har to sentrale begreper i sin teori, hvor det første er artrologi. Ordet kommer av det greske *arthron*, som betyr ledd – jfr. de medisinske betegnelse artrose (slitasjegikt, gjerne i leddene) og artritt (fellesbetegnelse for gikt og andre leddsykdommer). Dette igjen har opphav til det latinske *articulatio*, som i medisin brukes om ”det som har med ledd å gjøre”, mens man i dagligtalen forstår artikulasjon som det å uttrykke en mening eller uttale noe ekstra tydelig.²¹ Groensteen påpeker denne dobbeltbetydningen for å forklare artrologien som læren om ”den ikoniske solidariteten mellom de ulike rommene (*espaces*) i tegneserien”.²² Artrologien er delt inn i ”begrenset artrologi”, en serie serielle syntagmer som stort sett er lineære og i hovedsak virker som midler for å oppnå narrative mål, og ”generell artrologi”, som er mer komplekse måter å ordne tegneseriens elementer på – kort fortalt et skille mellom enkle og avanserte tegneserier.

¹⁸ Ibid s. 206. Uthevelsene er forfatterens egne. I tegneserien er disse uthevelsene markert med både fet og kursiv.

¹⁹ McCloud s. 9.

²⁰ Ibid s. 7ff.

²¹ Universitetsforlagets Store medisinske ordbok. Universitetsforlaget, Oslo 1998.

²² Groensteen s. 20f, min overs..

I spatio-topie-teorien spiller Groensteen på romlighet og dobbeltbetydningen av topologi/topos: så vel geometrisk form som sted/utgangspunkt. Spatio-topie er hans forsøke på en samlebetegnelse for to franske ord for sted, *espace* (rom, omgivelser) og *lieu* (konkret sted). Det Groensteen forstår som ulike tegneserierom, er snakkeboblen, rutene (panelene), rammen og siden. Han sier videre at spatio-topie-teorien går mot et grunnleggende prinsipp om at det er narrasjon som styrer de formmessige valgene en tar i fortellende kunstarter. Tvert imot vil Groensteen med spatio-topie-teorien si at tegneserien er styrt av visuell form og at narrasjonen må følge denne – en serieskaper vil i de aller fleste tilfeller være nødt til å utforme sideoppsettet eller sidelayouten (fr. *mise-en-page*, eng. *page layout*) parallelt med eller forut for at han eller hun utvikler historien i tegneserien.

Ifølge Groensteen er det ingen vits i å nærme seg tegneseriens essens ved å konsentrere seg om betydningsbærende enheter som er mindre enn ruten. Han siterer Umberto Eco når han hevder at disse enhetene i et ikonisk syntagme er for komplekse til at de prinsipielt kan skilles fra hverandre, og at betydningene kan variere så mye fra kontekst til kontekst at de framstår som for ustabile til å basere noen teori på.²³

Vaklende kunsthistorie

Kunsthistorikeren David Carrier kommer fra et annet felt enn de som er behandlet til nå: kunsthistorien og tradisjonell bildekunst. I *The Aesthetics of Comics* skriver han om hvordan filmen de siste årene blitt gjenstand for stadig større akademisk oppmerksomhet. Carrier synes det er rart at tegneserien ikke er blitt studert i samme grad: "It is very odd that, by contrast, the comics have attracted so little academic attention, for they have a much larger audience and raise problems as interesting as paintings'."²⁴ Han avviser de etablerte definisjonene av tegneserien som "bilder i sekvens" eller "bildefortelling med snakkebobler" som forhistoriske. I tillegg kritiserer han tegneseriehistorikeren David Kunzles definisjon, som forutsetter at det enten er bildene eller teksten som er bæreren av det narrative i tegneserien, og Carrier ser ikke på tegneserien som en hybrid. "Comics in my view are essentially a composite art: when they are successful, they have verbal and visual elements seamlessly combined."²⁵

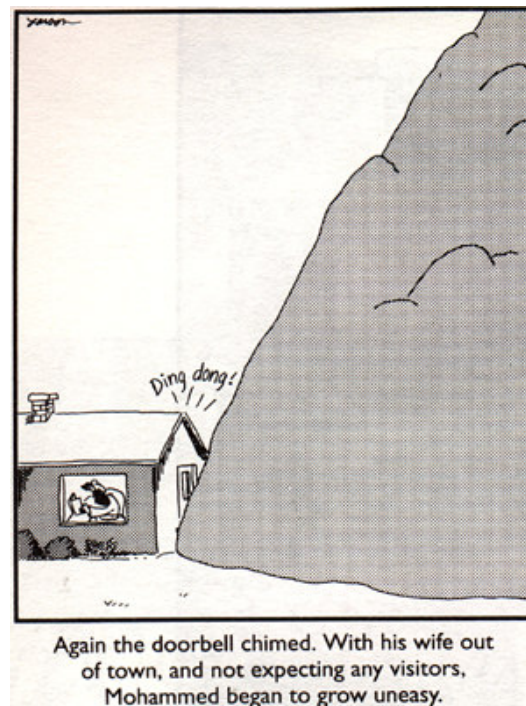
²³ Groensteen s. 21ff.

²⁴ Carrier s. 2.

²⁵ Carrier s. 4.

Et interessant synspunkt hos David Carrier er hans skarpe skille mellom populærkultur og finkultur. Han mener at man i bildekunsten kan skille fullstendig mellom betrakter og respons på formelle og litterære elementer. Dette er det ifølge Carrier umulig å overføre til tegneserier, en kunstform som binder disse to så nært sammen. Han henviser til så ulike teoretikere som Nelson Goodman, som framholder at i lesningen av et verk er en kontinuerlig konstruksjon en forutsetning for persepsjon og Wolfgang Iser, som framholder at leseren behandler teksten som et råmateriale. En del av konflikten mellom det visuelle og det verbale i fortolkningen av tegneserier er etter Carriers mening at bildekunsten er en avstandens kunst, noe vi betrakter med kjølig distanse, mens litteraturen først og fremst er forbundet med nærhet.²⁶ I utgangspunktet et interessant poeng, men Carrier følger det opp på en måte som bærer galt av sted.

Tegneserier er ifølge Carrier av sosialhistorisk interesse fordi de i en så stor grad gjenspeiler hva hverdagsmennesker er opptatt av, og derfor mener han at fortolkningsgrunnlaget må bli annerledes for tegneserier enn for malerier på museer: "Art historians bring close what is distant, reconstructing the intended significance of images containing depictions of enigmatic actions. In comics, word balloons and narrative sequence present the story transparently, making the meaning of the depicted action obvious to everyone in the culture."²⁷ En kan tolke dette utsagnet dit hen at samtlige tegneserier som blir produsert vil forstås av "kulturen" den produseres innenfor. Carriers tekst klargjør imidlertid ikke hva slags "kultur" det er snakk om. Ungdomskultur, eller et annet økonomisk, alders- eller kjønnsmessig segment av befolkningen? Innenfor by- eller landegrenser, eller globalt? Uten en slik presisering er det vanskelig å forholde seg til hva slags fortolkningsrammer Carrier legger til grunn.



4. En *Larsons gale verden*-rute som vil tolkes annerledes dersom man kjenner uttrykket "If the mountain will not come to Mohammed, Mohammed will go to the mountain" enn dersom man ikke gjør det.

²⁶ Ibid s. 78f.

²⁷ Ibid s. 85.

Larsons gale verden av Gary Larson brukes av Carrier som eksempel på noe som er øyeblikkelig transparent. Men *Larsons gale verden* er full av referanser til andre verker, som film eller musikk, eller til munnhell som ikke nødvendigvis er utbredt eller kjent i alle deler av den amerikanske befolkningen (ill. 4, se foregående side). Redaksjonen i det norske månedsbladet *Larsons gale verden* velger fra tid til annen å trykke et utvalg paneler på originalspråket under tittelen ”Larsons uoversettable verden”. Her er en rekke idiomatiske uttrykk forklart under originalteksten, noe som er nødvendig for å avkode de særamerikanske referansene.

Representasjon av ytre ord, av lyd og tanker, opptar David Carrier, noe han også benytter for å forklare hvordan tegneserien forteller. Platons distinksjon mellom en ”ren narrativ” og mimesis, en etterliknet/gjengitt fortelling, i *Staten* overfører han på tegneserier ved å si at når en tegneserie ene og alene hviler på snakkeboblene, som George Herrimans *Krazy Kat* etter Carriers mening gjør, har vi med mimesis å gjøre. Karakterene gjenforteller historien, det er ingen forteller involvert. Det som kommer fram i snakkebobler, er altså noe figurene i tegneserieuniverset *hører*, men som vi *leser*. Hvordan dette skiller seg fra litteratur, at romanfigurers replikker til hverandre høres i fiksjonsuniverset, drøfter Carrier ikke nærmere. Carrier undrer seg over at karakterene ikke kan se snakkeboblene og ser på den som et fremmedelement. På teater kan alle forstå at en kvinnelig skuespiller med hundemaske spiller hund, selv om hun ellers ser ut som en dame. Det er en enkel sammenføyning av to forestillingsverdener. Snakkeboblen, derimot, er et komplekst element når det gjelder representasjon. Men også dette er umiddelbart enkelt å forstå for alle som leser en tegneserie.²⁸

Videre sier Carrier at bildekunstnere som Nicolas Poussin eller Jasper Johns ikke kan forstås ved bare å se på dem, men alle kan nok til å lese tegneserier. Tegneserien er for Carrier en nær kunstart, nærmest allestedsnærværende, og er derfor vanskelig å fortolke. Og å fortolke handler om å bringe noe fjernt nærmere. Rekkefølgen må snus i møtet med tegneserier: Den fjerne verdenen til kunstneren er ikke det sentrale, men vår respons på bildene som lesere. Igjen forutsetter han at tegneserier er det samme som avisstriper, månedshefter og enkle eventyrserier. Dermed blir det også vanskelig å sammenholde hans teoretiske betraktninger med de andre bidragsyterne som er omtalt i dette kapitlet. Carriers eksempelmateriale består i hovedsak av stripeserier samt enkelte satiriske tegninger og kortere

²⁸ Carrier s. 27–45 (”The Speech Balloon”). En nærmere redegjørelse av Carriers syn på snakkeboblen følger i neste kapittel.

historier. Tegneserieromaner, den kanskje viktigste tegneseriesjangeren de siste tiårene, er overhodet ikke nevnt.

Tegneserien som annenrangs

Litteraturviteren Charles Hatfield ser på tegneserier som stille bilder som har mer til felles med litteraturen enn med filmen: "These are images that *stay*, unlike the successive moments in film or video as it is being viewed. In that sense the images in comics read more like printed words or characters."²⁹ Av tittelen på hans verk om de alternative tegneseriene går det fram hvordan han betrakter tegneserien: *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Hatfield spør: Hva slags erfaring er det å lese tegneserier? Hans svar er altså at tegneserier er en form for skrift, en litterær form. Å betrakte tegneserien som noe rent visuelt er å passivisere den. Andre teoriforsøk omkring tegneserien som knytter uttrykksformen nært opp til filmens (Hans-Christian Christiansen, Maurice Horn og Roger Sabin) er avleggs.

Hatfield viser til at tegneserien har etablerte tradisjoner som lesning, men som noe annenrangs, som litteratur for analfabeter og dem som er i en læringsfase. "Gi dem tegneserier først, så kan de begynne å lese ordentlige bøker etterpå". Han snakker om en "otherness", en annethet, når det gjelder tegneserielesning. I denne forbindelse nevner han også tegneseriens plass i academia: I stedet for å studere tegneserien som et estetisk fenomen med alle sine særegenheter som skiller den fra andre estetiske fenomener, er tegneserier og særlig lesningen av tegneserier gjenstand for forskning med sosiologisk eller pedagogisk fortegn.³⁰ Et underliggende krav er at noe på et eller annet tidspunkt på erstatte tegneseriene. Seriene har ingen egenverdi.

Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean av musikk- og tegneserieskribenten Douglas Wolk er en av de ferskeste bøkene om tegneserier. Wolk er misjonerende fra første stund:

Comics are not prose. Comics are not movies. They are not a text-driven medium with added pictures; they're not the visual equivalent of prose narrative or a static version of a film. They are their own thing: a medium with its own devices, its own innovators, its own clichés, its own genres and traps and liberties. The first step toward attentively reading and fully appreciating comics is acknowledging that.³¹

²⁹ Hatfield s. 33.

³⁰ Ibid s. 34ff.

³¹ Wolk s. 14.

Her legges premissene for Wolks tegneserieforståelse. Tegneserien er et medium med en egenart, og det fortjener å tas på alvor. Han mener at man av og til kan bruke samme betegnelser som når man snakker om film og litteratur, man må bare omgå disse ordene og uttrykkene med forsiktighet. Han engasjerer seg så i en dialog med ”stråmannen”, en tenkt skikkelse som stiller brysomme spørsmål og kommer med motforestillinger til alt han har å si. Av denne samtalen kommer det fram at Wolk ikke mener det er behov for noen definisjon av tegneserier. For det første mener han at de aller fleste som har vært blant folk de siste hundre årene, vet sånn omtrent hva tegneserier er, og ”sånn omtrent” må holde til dette bruk. Hans standpunkt er at en definisjon bare vil tjene til å skape ytterligere forvirring fordi det alltid vil være noe som man i dagligtale vil være enige om at er en tegneserie, men som likevel faller utenfor definisjonen.³²

Kannenbergs mellomstandpunkt

Gene Kannenberg jrs doktoravhandling *Form, Function, Fiction. Text and image in the comics narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman and Chris Ware*³³ fra 2002 er kanskje den akademiske teksten som i størst grad har som mål, og lykkes i, å skape en tegneseriens faghistorie og grunnlag for en tegneserievitenskap – i hvert fall gjelder dette den angloamerikanske grenen av tegneserieforskningen. Det er tre grunner til dette:

- *Systematisk gjennomgang.* Kannenberg identifiserer tegneseriens bestanddeler og bruker dem som grunnlag for sine videre teoretiske drøftinger.
- *Tverrfaglig orientering.* I avhandlingen trekkes paralleller til kunstnerboka (*artist's book*), hvor en kunstner selv står for innhold og utforming, til teori omkring visuell litteratur (for eksempel William Blakes illustrerte dikt) og til bokhistorie. Kannenberg anvender strukturalistiske og poststrukturalistiske teoretikere som Barthes, Lévi-Strauss og Derrida på en kortfattet, men samtidig ryddig måte.
- *Betegnelse.* Avhandlingen har, i motsetning til mange andre arbeider om tegneserier, et avklart forhold til hvordan tegneserier betegnes. Kannenberg bruker ”art form”, og betrakter tegneserien som en kunstart med egne sjangere som estetiske underkategorier.

³² Ibid s. 17–21. Dette problemet vil diskuteres nærmere i forbindelse med definisjonen av kunst i kapittel 6.

³³ Kan lastes ned gratis fra University of Connecticut's hjemmesider:
<http://digitalcommons.uconn.edu/dissertations/AI3054240/>.

Kannenbergs ønsker å se på muligheter og begrensninger, så vel formmessige som historiske og økonomiske, ved tegneserieformatet og hvilket preg disse setter på hver eneste side med tegneserier. Målet er å lettere forstå hvordan den verbalt-visuelle narrative blandingsformen som tegneserier er, forholder seg til andre, liknende former og fungerer som selvstendig analyseobjekt.³⁴

Det finnes en rekke tekster som tar for seg tilgrensende forskningsfelter, så som ulike former for visuell kultur, gjennomillustrerte skjønnlitterære verker (for eksempel William Blakes illustrerte bøker) eller ekfraser (skjønnlitterære tekster som beskriver bilder), men Kannenberg mener at disse overser eller ser bort fra tegneserier der det ville være naturlig å bruke denne kunstformen som eksempel.

For å vise hvor vesentlige produksjonsforholdene er for tegneseriens utvikling og narrative potensial, skisserer Kannenberg en tegneserieformatenes historie. Han anser ikke avisseriene, som vi tidligere har vært innom, for å være så vesentlige, men velger å legge vekt på serieheftene, ”comic books”, og deres avleggere.

Opphavet til ”comic books” regnes for å være bladutgivelsen *Famous Funnies* fra 1934. Ikke lenge etter kom superheltserier som *Superman* ut i egne blader. Undergrunnsbevegelsen som oppsto i etterkant av Comics Code-høringene i 1954, ga serieskaperne større kunstnerisk kontroll enn i mainstream-seriene, som nå var bundet på hender og føtter når det gjaldt hva man hadde lov til å skildre og hvordan. Et halvt århundre etter den første amerikanske avisstripen hadde man nå mange publiseringsformater å velge mellom. Felles for disse er at publikasjonsformatet byr på begrensende rammer – man har bare så og så mye plass på én side i et gitt format. Nennsom bruk av plassen gir derimot anledning til flere narrative anvendelsesområder. Dermed mener Kannenberg at tegneserien er kunstform hvor plasseringen og utformingen av elementene som utgjør tegneserien, spiller en svært viktig rolle for resepsjonen.³⁵ Siden har dens dimensjoner og begrensninger blir et organiseringsprinsipp og en grammatikk for tegneserien.

Av de analysene som hittil er gjort, har ifølge Kannenberg forbløffende få fokusert på teksten. Dette kan ha noe å gjøre med at store serieskaperne ofte har lagt svært liten flid i teksting og snakkebobler. Winsor McCay, den store seriepioneren som er mest kjent for *Little Nemo in Slumberland*, hadde slurvete snakkebobler med tekst smurt ut over. Kontrasten blir Walt Kelly, som med sin satiriske stripeserie *Pogo* fra 1950-tallet revolusjonerte måten å

³⁴ Kannenberg s. 2.

³⁵ Ibid s. 3f.

bruke tekst på til å uttrykke stemningsleier og talemåter samt å plassere figuren på en sosial rangstige.

Kannenbergs skiller mellom markert (*marked*) og ikke-markert (*unmarked*) tekst, hvor den ikke-markerte kun dreier seg om innhold og formen i liten eller ingen grad er verdt å legge merke til, mens i den markerte har formale kjennetegn verdi, muligens også høyere verdi enn innholdet. Markert og umarkert-skillen henter han fra Johanna Drucker.³⁶ Ved å betrakte tegneserier som om de var umarkerte, kan man i altfor stor grad og helt feilaktig henge seg opp i ”litterær” kvalitet. Man må anerkjenne hvor viktig design er for tegneserien, og at tegneserieformen åpner for et utall typer narrasjon, alt fra biografier og memoarer til fotonoveller med pedagogisk fortegn.³⁷ Tekstplasseringen bestemmer leseretningen, noe Will Eisner også har påpekt: Det første leseren gjør, er å streife over siden og skaffe seg et overblikk. Eisner mener at tegneserieleseren bør være i stand til å få med seg hovedpoengene gjennom teksten (”the bold-face letters”) alene.³⁸ De store bokstavene kan ifølge Kannenberg ha vært med på å forsterke oppfatningen om at tegneserier bare er noe for barn: Det er gjennom store bokstaver barn lærer seg å lese, og følgelig foreligger tegneserieteksten ofte i samme utforming som bøker for de aller minste leserne.³⁹

Teori på spedbarnsstadiet?

Bart Beaty ved University of Calgary har skrevet bøker om bl.a. Frederic Wertham, mannen bak rapporten som dannet grunnlaget for Comics Code, og oversatt Thierry Groensteens *Système de la bande dessinée* til engelsk. Han oppsummerer tegneserieforskningens tilstand i en artikkel i *Canadian Journal of Communication* fra 2004 ved å omtale fire akademiske bøker om tegneserier som er utgitt de siste årene. På grunnlag av disse bøkene og hans erfaringer fra forskningsfeltet konkluderer han med at tegneserieforskningen er på spedbarnsstadiet, ”(...) in a state of infancy”.⁴⁰ Han sier også at ”In many ways, the study of comics remains stuck in the 1940s, albeit caught between the novel and art history.”⁴¹

Carriers *The Aesthetics of Comics* får flengende kritikk, hovedsakelig fordi grunnpåstanden er at tegneserier eksisterer utenfor kunsthistorien, og fordi tegneserien ifølge ham er noe nesten alle kan forstå uten behov for noen ytterligere teoretisering. Beaty går så langt som å karakterisere Carrier som ”an academic parody” når han sier at tegneserier ikke

³⁶ *The Visible Word: Experimenting Typography and Modern Art, 1909–1923* (University of Chicago Press, Chicago/London 1994).

³⁷ Kannenberg s. 27f.

³⁸ Kannenberg s. 31, Eisner s. 152.

³⁹ Kannenberg s. 32.

⁴⁰ Beaty s. 403.

⁴¹ Ibid s. 408.

egner seg til noe lengre studium, men er nyttig bare så langt som de kan bidra til å forstå maleriets eksistens.⁴² Det er ikke vanskelig å være enig med Beaty i at Carriers tekst framstår som merkelig på mange plan. En parodi? Kanskje, men først og fremst en gedigen selvmotsigelse. Carrier bruker faktisk en hel bok på å fastslå at tegneserien ikke er egnet til å studere nærmere, når han i virkeligheten demonstrerer hvordan man kan hente teoretisk inspirasjon fra andre kunstarter for å bli bedre kjent med tegneserien og tar med seg et knippe gode poenger underveis – den noe nedlatende holdningen til tross.

Beaty går deretter over til å hamre løs på en bok jeg ikke har tatt for meg nærmere fordi den spesifikt omhandler superheltserier: *How to Read Superhero Comics and Why* av Geoff Klock. Klock er ifølge Beaty det jeg innledningsvis har kalt en hamstrer. Beaty mener at denne boka lider under en altfor stor påvirkning av litteraturprofessoren og kritikeren Harold Bloom i sin iver etter å lage en minikanon av superheltserier, samt at ”a lack of theoretical sophistication mars this book from beginning to end”.⁴³ En annen feil, som er enda viktigere i denne sammenhengen, er hvordan boka i altfor stor grad behandler tegneseriene som litteratur: ”Indeed one could read this book without any sense that comic books are a visual mode of communication.”⁴⁴ Forfatteren mener tilsynelatende at manusforfattere tidligere har fått for liten anerkjennelse, men overkompenserer ved å nesten unnlate å nevne det visuelle. I tillegg favoriseres tegneseriefans som allerede har inngående kunnskaper om seriene, og mangler refleksjoner over så vel modernistisk som postmodernistisk teori.⁴⁵

Den neste boka heter *Comics and Ideology*, en antologi fra 2001 som etter min mening har et for samfunnsvitenskapelig blikk på tegneserier til at en behandling av den egentlig hører hjemme her. Men Beaty har en interessant observasjon om denne boka som han mener gjelder for tegneserieforskning generelt, det han kaller ”show and tell”-forskning. Analysene i denne boka bærer preg av at de strengt tatt bare er innholdsreferater og -beskrivelser som er nokså intetsigende, og at tekstene mangler fundamentale, sterke og argumenter eller påstander som holder mål.⁴⁶

Den siste boka er også denne oppgaven delvis innom, Varnum og Gibbons’ antologi *The Language of Comics*. Ifølge Beaty har denne et klarere fokus enn ideologi-antologien, men lider likevel under mangelen på en tematisk helhet. Gene Kannenberg jr. er representert med et kort utdrag fra sin doktoravhandling, og Beaty roser ham for hans tegneseriespesifikke

⁴² Beaty s. 404.

⁴³ Ibid s. 404.

⁴⁴ Ibid s. 405.

⁴⁵ Ibid s. 406.

⁴⁶ Ibid s. 406f.

tilnærming. Men Beaty mener at det er for snevert å bare bedrive formalanalyse av tegneserier, slik flere av bidragsyterne gjør. Robert C. Harvey, forfatteren bak *The Art of the Funnies*, gjør ikke annet enn å fyre av krass kritikk mot Scott McClouds tegneseriedefinisjon, og Marion Perret har et for snevert historisk fokus i sin behandling av ulike tegneserieadaptasjoner av William Shakespeares *Hamlet*.⁴⁷

Beaty avslutter med å si at kameraderi er et stort problem innen tegneserieforskningen. I forordet til *The Language of Comics* står det at "all these essays celebrate comics", en hyllest Beaty mener er en underlig vitenskapelig tilnærming, men likevel er såpass typisk for tegneserieforskningen at fenomenet har fått tilnavnet "Team Comics". Denne tilnærmingen omfatter også forskertypen "tegneserieevangelister" fra innledningen: for at forskningsobjektet skal tas på alvor, må man utelukkende framheve det som er positivt ved objektet. Han synes det er grunn til å minne om hva forskning egentlig er til for: "The place of scholarship is not to celebrate, but to interrogate."⁴⁸

Tre tendenser peker seg ut i tegneserieteorien ut fra det vi har sett så langt. Flere er opptatt av anerkjennelsen – eller snarere mangelen på dette – som kunstarten har blitt til del. Det andre har med tegneseriens form, kunstartens byggesteiner, å gjøre. Den tredje og siste er hvordan tegneserier forholder seg til andre kunstarter og hvordan de forteller en historie. Den første faktoren kan i flere tilfeller sies å være utgangspunktet for forskningen eller kritikken, en drivkraft til å gjøre det godt igjen på et forsømt område. I de neste kapitlene tar jeg for meg hva slags problemstillinger som kan oppstå ut fra disse tendensene, i et forsøk på å komme kunstarten tegneserie nærmere inn på livet.

⁴⁷ Beaty s. 409.

⁴⁸ Ibidem.

Kapittel 3

En særegen visuell form

Til nå har jeg vist til teoretiske tekster om tegneserier som er kommet ut de siste tiårene. Enkelte av disse inneholder forsøk på å definere hva en tegneserie er, og så godt som samtlige forholder seg til en eller flere definisjoner som er gitt. Filosofen Aaron Meskin har merket seg definisjonstrangen blant tegneserieteoretikerne og har funnet en rekke fellestrekk ved tegneseriedefinisjoner som gjør dem problematiske. Hans artikkel om temaet i *Journal of Aesthetics and Art Criticism* er en reaksjon mot Greg Hayman og Henry John Pratts bidrag om tegneserier i estetikk-antologien *Aesthetics. A Reader in Philosophy of the Arts*, som definerer tegneserier slik: “x is a comic if x is a sequence of discrete, juxtaposed pictures that comprise a narrative, either in their own right or when combined with text.”⁴⁹ Meskin stiller spørsmål ved nødvendigheten av en tegneseriedefinisjon: ”Why not simply give up the task of trying to provide a traditional definition of COMIC, which recent work on the nature of concepts suggests may be unachievable? What do we need a definition of comics for in the first place?”⁵⁰ Han anerkjenner behovet for en evaluerings- og fortolkningsramme i en kunstart som er lite utforsket, men henviser til andre kunstarter, nærmere bestemt musikk og maleri, og påpeker at verken evaluering eller fortolkning av enkeltverker innen disse kunstartene har ventet på noen definisjon av kunstarten. Det man trenger for å være i stand til å diskutere og bedømme en tegneserie, er en viss forståelse av stiler, teknikker og siktemål med kunstformen og en bred forståelse av elementer som er typiske (men ikke nødvendige), som narrasjon, tegning, dialog og fargelegging.⁵¹ Meskin taler altså for en spesifisering eller identifisering av elementer som kjennetegner kunstarten snarere enn å utarbeide noen definisjon.

Under denne kapitteloverskriften, ”En særegen visuell form”, vil muligens noen vente å finne en gjennomgang av tegneseriedefinisjoner, kanskje også et forsøk på å utarbeide en ny. Imidlertid er det et annet fellestrekk ved dem som skriver teoretisk om tegneserier som er vel så viktig, og som Meskin er inne på, nemlig å identifisere elementene ved en tegneserie og forsøke å si noe nærmere om hva elementene betyr for helheten. Som vi allerede har sett, er det flere av teoretikerne som betrakter tegneserier som et eget språk med en egen grammatikk eller som et eget tegnsystem.

⁴⁹ Hayman og Pratt s. 423.

⁵⁰ Meskin s. 375.

⁵¹ Ibid s. 376.

Å betrakte tegneserier som et språk eller et tegnsystem kan være et utgangspunkt for å forstå kunstarten bedre ved at man identifiserer ulike, viktige bestanddeler dette språket eller tegnsystemet består av. Deretter kan man se på hva de ulike delene bidrar med til den helheten som tegneserier er. Delene jeg har identifisert, ut fra hva de ulike tegneserieteoretikerne selv legger vekt på, er:

- Snakkeboblen og fortellerteksten
- Ruten og hva som er mellom rutene
- Rekkefølgen av rutene
- Layout, hvordan ruter er plassert i forhold til hverandre og utporsjonert på hver side

Snakkeboblen og fortellerteksten

Historikeren Anne Magnussen betrakter tegneserier som et system hvor flere tegntyper opptrer side om side. En av tegntypene som framheves, er snakkeboblen, som betegnes som et på samme tid symbolsk (for kunstarten, for å signalisere at ”dette er en tegneserie”) og et indeksisk (”snakkebetegnende”) tegn. Mot slutten mener Magnussen at det er det indeksiske man bør legge mest vekt på i videre tegneserieforskning, og at en slik betraktningssmåte”(…) could lead to the conclusion that even though they consist of symbolic and iconic signs in all kinds of combinations, comics are primarily indexical”.⁵² Selve tegneserien betraktes et motivert tegn hvor det som uttrykkes i hvert verk henger sammen med verden utenfor. Snakkeboblen blir bindeleddet mellom serien og verden.

Magnussen er langt fra alene om å nevne snakkeboblen eller tankeboblen spesielt når det dreier seg om tegneserier. Som symbol på kunstformen tegneserie er nok snakkeboblen det aller viktigste og mest kjente. Bøker, tidsskrifter og artikler med tegneserier som tema bruker ofte snakke- eller tankebobler i illustrasjoner for å tydeliggjøre hvilken kunstart det er snakk om (ill. 5). Den årlige tegneseriemessen i Angoulême i Frankrike, som er en av de største i verden, har en snakkeboble som symbol, og er bare en av flere arrangementer som har en snakkeboble som en vesentlig del av logoen.



5. Ett av mange eksempler på bruk av tegneserie-betegnende snakkebobler.

⁵² Christiansen/Magnussen s. 203–06.

David Carrier har ikke bare en snakkeboble på omslaget til *The Aesthetics of Comics*, han har også viet et helt kapittel til snakkeboblen.⁵³ Han siterer den franske semiotikeren Pierre Fresnault-Druelle på at den er ”ordet som blir bilde” og hevder at snakkeboblen er elementet som bygger bro mellom tekst og bilde. Han knytter også det italienske ordet for tegneserien, *fumetto* (”liten røyksky”), til snakkeboblen og kaller den en elegant synekdoke som i samme stund identifiserer både snakkeboblen, bildet og hele ruten. Men dette skaper et representasjonsproblem, hevder kunsthistorikeren Carrier, som hele tiden sammenlikner tegneserien med maleriet:

But since exhaled steam does not contain written words, it is hard to see how this observation by itself could yield a conception of the comics balloon. Painted representations of people look like people; words in speech balloons are intended to be heard by readers who know the language in which they are written. The speech balloon must therefore be purely conventional.⁵⁴

Carrier påpeker videre hvordan skrift i malerier oppleves som et fremmedelement, og i sammenlikner tegneserien med et teater med en lydtett glassvegg mellom skuespillerne og publikum hvor publikum må lese dialogen fra undertekster på en skjerm: ”Seeing a play in such a theater would be like reading comics”.⁵⁵ Dette er en underlig sammenlikning. Hvilket element i tegneserien er det egentlig som skulle tilsvare denne glassveggen? Mener Carrier med dette at tegneserien er en type maleri, eller bør være det? Å forstå Bart Beatys bekymring, som vi husker fra forrige kapittel, om at Carrier er parodi på en forsker, blir ikke så vanskelig etter slike påstander.

I denne sammenhengen kan det være på sin plass å henvise til Nelson Goodmans tanker om representasjon i kunsten. I *Languages of Art* skjelner Goodman mellom likhet (*resemblance*) og representasjon (*representation*). Likheten er refleksiv og symmetrisk: Hvis A er lik B, er B også lik A. Men hvis A representerer B, representerer ikke B nødvendigvis A.⁵⁶ To tvillingsøsken kan likne hverandre, men de representerer ikke hverandre. Vi kan her si at ett av bildene av *Persepolis*’ hovedperson Marjane *likner* virkelighetens Marjane Satrapi. Siden vi vet at boka er en selvbiografisk memoarskildring av hennes egen oppvekst, kan vi også si at bildet representerer Marjane Satrapi, men Marjane Satrapi representerer ikke bildet. Et annet poeng hos Goodman er at likhet ikke er noen nødvendig betingelse for billedlig representasjon. Kjernen i representasjon er ikke likhet, men denotasjon, altså et felles sett

⁵³ Carrier s. 27–45 (”The Speech Balloon”).

⁵⁴ Ibid s. 29.

⁵⁵ Ibid s. 30.

⁵⁶ Goodman s. 3f.

assosiasjoner som de fleste naturlig vil forbinde med det som avbildes.⁵⁷ Snakkeboblen er kanskje det elementet i tegneserien som best illustrerer denne typen problemstilling som har å gjøre med representasjon og hvor det billedlige og det verbale møtes.

Kannenbergs er også opptatt av snakkeboblens representasjon av tale, og viser hvordan snakkeboblens form kan framheve og forandre teksten i hvert enkelt tilfelle. Tankebobler skulle være kjent for de fleste med sin skyliknende utforming og myke, runde forbindelser fra boblen ned til den som tenker. Hvisker man, er boblen stiplet og/eller teksten inne i boblen er mindre enn normalt, mens roping markeres med spisser eller tagger på boblen og/eller større, fetere skrifttyper. Kannenberg mener at dette elementet er en viktig markør når det gjelder hvor oppfinnsom og kreativ en serieskaper er, og at det her ligger store muligheter for å leke med konvensjoner. Will Eisner omtaler dette som å "kontrollere leserens øre", mens McCloud kommenterer kort hvordan "variasjoner av bokstavstiler, både innenfor og utenfor snakkeboblene, står for en pågående kamp for å fange inn essensen av lyd".⁵⁸

Kannenberg trekker i en fotnote spesielt fram en svært sentral figur på området som kan kalles "studier av visuell representasjon": W.J.T. Mitchell. Det er ikke vanskelig å undre seg med Kannenberg over at denne pioneren innen forskning på visuell kultur i så liten grad har tatt for seg tegneserier. I hans sentrale verk *Picture Theory* nevnes tegneserier bare to ganger. Det ene av de to avsnittene lyder slik:

The normal relation between image and word (in the illustrated newspaper or even the cartoon page) follow more traditional formulas involving the clear subordination and suturing of one medium to the other, often with a straightforward division of labour. In the typical comic strip, word is to image as speech (or thought) is to action and bodies. Language appears in a speech-balloon emanating from the speaker's mouth, or a thought-cloud emerging from the thinker's head. (...) Narrative diegesis (cp. *Prince Valiant's* "Our Story...") is generally located in the margins of the image, in a position understood to be "outside" the present moment of depicted action, scenes and bodies.⁵⁹

Mitchell mener altså at det oftest er en klar arbeidsfordeling mellom ord og bilde i tegneserier, at teksten, i betydningen forteller- eller er for bildet det som talen eller tanken er for handlingen eller kroppene. Snakke- eller tankeboblen brukes som det viktigste elementet for å poengtere dette forholdet. Formuleringen "more traditional formulas" skyldes at Mitchell i avsnittene det gjelder tar for seg blandingsmedier, og han mener at tegneseriene som regel har en klar rangordning hvor teksten er underordnet talen. Den nærmere lesningen av Alison

⁵⁷ Goodman s. 5.

⁵⁸ Eisner s. 125, Kannenberg s. 33f, McCloud s. 135 (mine overs.).

⁵⁹ Mitchell 1994 s. 91f.

Bechdels *Fun Home* i siste kapittel vil vise at dette ikke er tilfelle, i alle fall ikke for denne serien. Oppvekstskildringen inneholder tallrike eksempler på at teksten er et vesentlig bindemiddel og sterkt førende for hvordan historien blir fortalt.

Thierry Groensteen ser snakkeboblen som ett av flere tegneserierom, men ikke som det viktigste av tegneserierommene. Snakkeboblens underordnede forhold til ruten opptar ham, og han trekker fram fire nivåer dette forholdet fungerer på: dybde, form, område og posisjonering. Snakkeboblen skaper opposisjon mellom en ”tekstsone” og en ”bildesone”. Tekstsonens todimensjonalitet er ifølge Groensteen med på å understreke inntrykket av at bildet er tredimensjonalt på grunn av kontrasten de to nivåene imellom: snakkeboblen er flat, mens bildet preges av dybde. En hvit snakkeboble i en serie full av farger kan forsterke denne effekten.⁶⁰ Merkelig nok er ikke Groensteen spesielt opptatt av fortellertekst, tekst som står i rammer over rutene og ofte fungerer som fortellerstemme.

En ekstra brå overgang mellom snakkeboble og øvrig bilde finner vi hos den brasilianske kunstneren Rivane Neuenschwander og hennes tre serier kunstverker under navnet *Zé Carioca*. Den siste serien, som er fra 2004, består av et tjuetall verker hvor fargede ruter og tomme snakkebobler er malt med syntetisk polymermaling på papir fra tegneserieblader. Nærmer man seg verket, finner man ut at det er et faktisk tegneserieblad hun har brukt. Hun har fjernet alle bilder, laget alle bakgrunner i hver rute ensfargede og hvittet ut alle replikker fra snakkeboblene. Serien ble stilt ut under utstillingen *Comic Abstraction* på Museum of Modern Art i New York våren 2007, og det er et bilde fra serien som er avbildet på forsiden av boka som ledsager utstillingen, og som er brukt som illustrasjon på s. 27.⁶¹ *Zé Carioca* er bedre kjent som karakteren Joe eller José Carioca, en papegøye fra Walt Disneys animasjonsfilmer *Saludos Amigos* (1942) og *The Three Caballeros* (1943). *Zé Carioca* var en stereotyp Rio-beboer eller *carioca*: En sjarmør med snakketøyet i orden som elsker fotball og samba, men samtidig en skikkelig døgenikt som hater å jobbe og forsøker å svindle til seg goder. Denne figuren ble etter hvert innlemmet i både amerikanske og brasilianske Donald-blader, og det er et av de brasilianske bladene Neuenschwander har bearbeidet.

På spørsmålet fra *Comic Abstractions*-utstillingens kurator Roxana Marcoci om Neuenschwander er en ikonoklast når hun fjerner bilder og tekst fra en tegneserie og etterlater den som en abstrakt størrelse. ”Jeg er ikke særlig interessert i bildestorming. (...) Historiene

⁶⁰ Groensteen s. 63-70.

⁶¹ Marcoci s. 96-101.

blir abstraksjoner, men jeg lar titlene og datoene stå. Dermed åpnes de for fortelling, fortolkning og kontekst.”⁶²

Selv uten ord har snakkeboblen altså en vesentlig uttrykkskraft. Ved å la den spille hovedrollen, synliggjøres den symbolske rollen og dybdeeffekten snakkeboblen har. Symbolet på en ytring blir stående ytringsløs, noe som også kan tolkes dit hen at tegneserieformen blir avkledd og trer klarere fram. Men hva er det som avkles? For å nærme oss et svar på dette, må en nærmere titt på tegneseriens andre bestanddeler til.



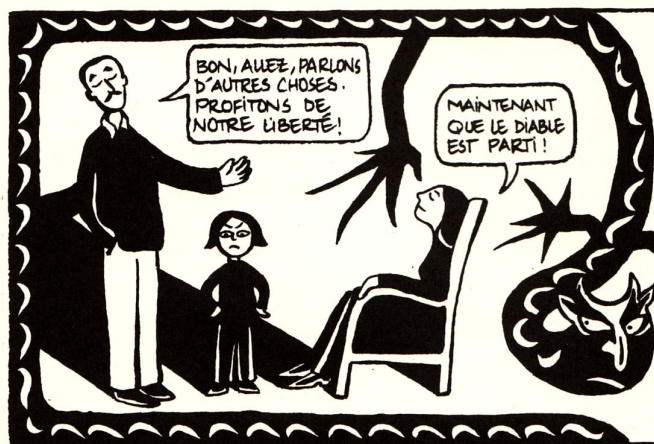
6. Fra Jason Lutes' *Jar of Fools*.

Ruter og rekkefølge

Ulike teoretikere er i varierende grad opptatt av tegneserieruten. N.C. Christopher Couch synes det er interessant hvordan *The Yellow Kid* av R.F. Outcault regnes for å være verdens første tegneserie, men likevel bryter med de fleste kjente tegneseriedefinisjoner som senere er utarbeidet, for eksempel McClouds, og forestillinger om hva en tegneserie er som knyttes til form. Handlingen i *The Yellow Kid* foregår i det fiktive bymiljøet Hogan's Alley. I én søndagsside vises en rekke hendelser fram side om side, ikke i sidestilte ruter som senere tegneserier. Snakkebobler finnes heller ikke, og oftest forekommer replikker som tekst på den

⁶² Serie nummer to er malt direkte på veggen, mens den tredje var en del av et prosjekt hvor brasilianske barn som ikke kjenner til papegøyefiguren skulle tegne inn figuren de tenkte seg under snakkeboblene. Den førstnevnte er imidlertid den mest interessante i drøftingen snakkeboblen som tegneserieelement.

gule skjorten til hovedpersonen. Couch mener dermed at forholdet mellom tekst og bilde er det mest interessante å analysere i en tegneserie, og at ruten bare er en mindre vesentlig konvensjon som har oppstått etter hvert.⁶³ Charles Hatfield vektlegger derimot at ruten i seg selv kan være



7. En helt spesiell markering av en rute i *Persepolis 1*.

meningsbærende. Ikke bare kan samspillet mellom tekst og bilde i en enkelt rute utgjøre en meningsbærende enhet, men måten rutene er tegnet på, kan ha betydning for innholdet. Han gjengir et utdrag fra Jason Lutes' *Jar of Fools* (ill. 6, se foregående side) hvor vi ser hvordan jenta som serverer på en kafé reagerer på en frekk kommentar fra en kunde. I en av rutene ser vi henne plante knyttneven rett i kundens høyre øye, men denne ruten har avrundete kanter og skiller den dermed fra de andre, som er spisse. Dette skal markere at hovedpersonen bare *tenker* seg at hun slår til kunden, og i neste rute har hun det samme blikket og de nedovervendte munnvikene som i de foregående rutene.⁶⁴

I tegneserier begynner som regel en rute seg innenfor et fast rutenett. En typisk tegneseriestripe består av tre eller fire ruter, mens en side i et album eller i en tegneserieroman kan ha rutenett med seks eller ni ruter per side, avhengig av formatet. Serieskapere kan også variere størrelsen på rutene, slik at en er mye større enn de andre. Ofte gjøres dette for at man skal være spesielt oppmerksom på en bestemt rute.

Marjane Satrapi har også en enkeltrute som hun har framhevet på en spesiell måte (ill. 7). På dette punktet i historien har nettopp Marjane og foreldrene hennes sett på tv-nyhetene at sjahen av Iran og hans familie ikke har fått eksil i USA, men at Anwar al-Sadat vil ta imot ham. Djevelen, i form av en drage med flekket kropp og to fangarmer som nærmer seg moren og stolen hun sitter i, nederst til venstre på en side rammer inn og markerer ruten på en helt spesiell måte som gjør at den straks peker seg ut på siden og tillegges vekt. Det er i tillegg moren som kommer med replikken "Ja, nå som djevelen endelig er vekk" som tilsvar til farens "Godt, la oss snakke om noe annet. La oss nyte friheten!".⁶⁵ Som vi skal se senere, er

⁶³ Varnum og Gibbons (red) s. 66-67.

⁶⁴ Hatfield s. 42-44.

”djevelen” så visst ikke vekk, og friheten som familien trodde de skulle få nyte, skal bli frarøvet dem av det nye styret i landet.

I definisjonen til Scott McCloud (”sidestilte tegninger og andre bilder satt i en bevisst sekvens i den hensikt å formidle informasjon og/eller vekke en estetisk reaksjon hos betrakteren”) uttrykkes etter min mening en holdning som ikke viser interesse for rutene i og for seg, men for hva som binder dem sammen og hvordan dette skjer. McCloud opererer med et verktøy for overganger fra rute til rute som et hjelpemiddel til å vise hvordan tegneserier forteller Disse er *moment-to-moment* (øyeblikk til øyeblikk), *action-to-action* (handling til handling), *subject-to-subject* (tema til tema), *scene-to-scene* (scene til scene), *aspect-to-aspect* (aspekt til aspekt) og *non-sequitur* (ruter som ikke følger av hverandre, uten innbyrdes, narrativ sammenheng).⁶⁶ McCloud bruker blant annet denne seksdelingen til å forklare forskjellen mellom amerikanske og japanske tegneserier: de amerikanske inneholder mest *action-to-action*, mens japanske har en langt større grad av *aspect-to-aspect*. En Jack Kirby-serie drives frem av handlinger som følger hverandre sekvensielt, mens en serie av den japanske serieskaperen Osamu Tezuka kan inneholde en og samme situasjon eller sted sett fra ulike synsvinkler, eventuelt ett uttrykk eller en situasjon som vies i flere små bilder for en zoom-effekt (ill. 8, se neste side).⁶⁷



8. Ett og samme øyeblikk blir vist i seks små bilder, stadig tettere på, og gir en zoom-effekt i *Buddha 1* av Osamu Tezuka.

Gene Kannenberg jr. mener at tekstbidraget til tegneserier i stor grad blir oversett og bare betraktet som en transportetappe for den narrative strukturen. Dette er en av hans sentrale innvendinger mot Scott McCloud, som ikke vier tekstingen i tegneserier mer enn et par sider i

⁶⁵ *Persepolis 1* s. 47. Sidehenvvisningene vil vise til den norske utgaven, da de franske ikke er paginerte. Rekkefølgen er imidlertid identisk, og ingenting er utelatt eller gjort om i omarbeidelsen fra fransk til norsk. Som vi så i kapittel 3, er det imidlertid skjedd en forskyvning med venstre- og høyreplassering av enkelte sider, noe som kan ha betydning for vektleggingen av ulike elementer i tegneserien. Oversettelser vil stå i notene dersom de ikke går fram av brødteksten, og vil følge den norske utgaven (Oslo 2005).

⁶⁶ McCloud s. 74ff.

⁶⁷ Ibid s. 76–80.

Understanding Comics. Forholdet mellom tegneserietekstens grafiske egenskaper og de ulike narrative konsekvensene av disse egenskapene deler Kannenberg inn i tre kategorier som han også kaller ”et sårt tiltrengt konseptuelt rammeverk for tegneseriestudier”: Narrative, metanarrative og ekstranarrative. De narrative egenskapene er blant annet måtene tekstens plassering innenfor en sidekomposisjon påvirker rekkefølgen til enhetene og dermed blir en del av den løpende fortellingen. Man kan gjerne betrakte dem som lexia, lese- eller tekstenheter, slik Barthes beskriver dem i *S/Z*.⁶⁸ Plasseringene av disse leseenhetene kan bidra til narrasjonen gjennom at de veileder øyet fra element til element, særlig i strukturer uten rutenett. Dermed blir leseren medansvarlig for en del av tegneseriens narrative innhold.⁶⁹

Grunntanken om ”tegneseriespråket” er at det er tid og rom som er de mest vesentlige delene av vokabularet.⁷⁰ I tegneserien blir tidsdimensjonen oppstykket og får noe stakkato over seg ved å bli fordelt over flere ruter. Det samme gjelder rommet. Det oppstykkede blir av leseren forbundet gjennom det han kaller *closure*, et begrep som ikke lett lar seg oversette. ”Avslutning” eller ”avklaring” er en standardoversettelse, noe jeg mener blir misvisende i dette tilfellet. Hos McCloud brukes *closure* snarere for å synliggjøre et bindemiddel mellom rutene, og det er trolig at han bruker begrepet på en liknende måte som i gestaltterapien, hvor *closure* brukes om evnen til å legge press fra omgivelsene og andre frustrasjonsfaktorer til side for å konsentrere seg om sine problemer og sørge for å oppnå balanse i livet.⁷¹ Trolig er ”sammenføring” det som kommer nærmest.

Systemteoretikeren Groensteen er hele tiden opptatt av elementenes avhengighetsforhold til hverandre. Snakkeboblen kan ikke eksistere uten ruten, og som tidligere nevnt mener han at det ikke er noe poeng i å analysere tegneserieelementer som er mindre enn snakkeboblen. Men heller ikke ruten kan stå for seg selv. Der maleriet er unikt og globalt, er tegneserieruten fragmentarisk og fanget i et system av mangfoldiggjøring: ”It never makes up the totality of the utterance but can and must be understood as a component in a larger apparatus.”⁷² Nettet av ruter betegner Groensteen som ”den flervektorielle narrasjonen” (narration plurivectorial). En vektor er en ”fysisk størrelse som ikke bare bestemmes av sin tallverdi, men også av sin retning, f.eks. kraft, hastighet”⁷³ og er et uttrykk som brukes i matematikk, nærmere bestemt lineær algebra. Vektorbegrepet har vært brukt for å forklare

⁶⁸ Barthes 2004 s. 13f.

⁶⁹ Kannenberg s. 30.

⁷⁰ McCloud s. 47.

⁷¹ Koffka, K. *Principles of Gestalt Psychology*. Kegan Paul, Trench, London 1935, gjengitt på <http://www.gestalt.org/barlow.htm>.

⁷² Groensteen s. 5.

⁷³ Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen: *Fremmedord blå ordbok*. Kunnskapsforlaget, Oslo 2005.

hvordan bevegelse gjengis i statiske tegneserieruter,⁷⁴ men slik jeg forstår Groensteen, er det vektorielle trukket fram for å beskrive rutene i en tegneserie og hvordan disse henger sammen.

Groensteen illustrerer dette med å vise hva som hender når man skal omarbeide tegneseriealbum til bøker. Man trenger aldri redigere i tegninger eller innad i snakkebobler, men rutene må så godt som alltid omarrangeres. Når forlag forminsker eller forstørrer ruter under omarbeiding av tegneserier, synes Groensteen ofte at leseropplevelsen forringes. Groensteen vil imidlertid ikke sammenlikne ruten med en tagging i filmterminologien, fordi det varierer sterkt hvor mye tid en rute kan representere, i motsetning til mer det direkte filmskuddet, som er i ”reell” tid.⁷⁵

Tegneserier består av bilder som er gjensidig avhengige av hverandre, og disse bildene, før de får noen annen sammenheng seg i mellom, har som eneste relasjon at de befinner seg på samme sted, uten noe nærmere betydningsinnhold. Det som da blir betydningsbærende, er hvor de enkelte rutene er plassert på siden. Groensteen mener at viktige hendelser har en tendens til å havne enten i første rute på en venstreside, eventuelt, øverst til høyre eller aller nederst på en høyreside, og at disse ofte samsvarer med hverandre for å understreke ekstra viktige hendelser.⁷⁶ Margen brukes ikke bare avgrensende, den kan i aller høyeste grad være betydningsbærende. Ikke bare får man rede på hvor langt man er i tegneserien via pagineringen og en påminnelse om tittelen i mange tilfeller, Groensteen viser også til hvordan enkelte tegnere, for eksempel Sergio Aragones (*Groo* og *MAD*), bruker margen til å legge inn ekstra, små handlingsforløp eller humoristiske episoder. Noen ganger forstørres ruter til å gå utenfor margen, andre ganger legges en farge på som gir en bestemt visuell effekt.⁷⁷

Roland Barthes legger i *Lysten ved teksten* vekt på ”rytmen mellom det man leser og det man ikke leser” og ”nytelsens mellomrom”.⁷⁸ Selv om man hopper over enkeltord, avsnitt eller lengre passasjer som ikke driver handlingen framover, får man likevel en fullverdig leseropplevelse ved å summere det man leser og det man ikke leser til en meningsfylt helhet i sin egen bevissthet. Det er ingen grunn til at ikke dette skal gjelde for tegneseriene også. Scott McClouds *closure* kan kanskje benyttes i denne sammenhengen, som limet som binder rutene sammen.

⁷⁴ Se James E. Cutting: ”Representing motion in a static image: constraints and parallels in art, science and popular culture” i *Perception* vol. 31 s. 1165-1193. Pion, London 2002.

⁷⁵ Groensteen s. 24–27.

⁷⁶ Groensteen s. 28ff.

⁷⁷ Ibid s. 31f.

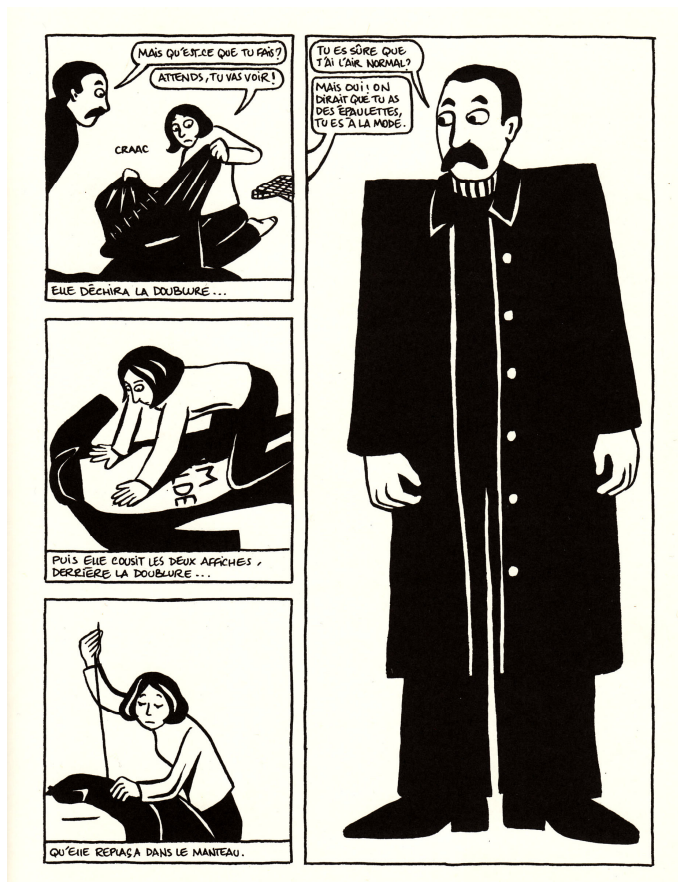
⁷⁸ Barthes 1990 s. 16f.

Sidelayout, serie og sekvens

Det engelske *comics* er forbundet med komikk, og *Persepolis* er rik på komiske innslag. I kapitlet ”Kim Wilde” i del 2⁷⁹ (ill. 9) skal Marjanes far ta med gaver til henne fra Tyrkia, blant annet to plakater med Kim Wilde og Iron Maiden. Dette er det ikke lov til å føre inn i Iran, så han må finne en måte å smugle det inn i landet på. Moren til Marjane vet råd: Hun syr om frakken hans slik at det skal bli plass til gavene og andre smuglervarer. Plakatene blir sydd inn i ryggen på frakken og sørger for at den får et heller pussig utseende.

Faren spør så: ”Tu es sûre que j’ai l’air normal?”⁸⁰ Moren svarer ”Mais oui! On dirait que tu as des épaulettes, tu es à la mode.”⁸¹ – og trolig må man tilskrive 1980-tallets mote at foreldrene faktisk slipper unna med dette påfunnet og kommer seg gjennom grensekontrollen.

En ting er at komikken ligger i selve tegningen, men plasseringen på siden er med på å framheve det komiske. Den vertikale ruteinndelingen bryter med så vel ruteinndelingen i *Persepolis* som ruteinndelingen i de fleste andre tegneserier, som vanligvis er horisontal. Siden består av tre ruter til venstre som skal leses fra øverst til nederst og én rute til høyre som dekker halve siden, et grep som fungerer godt fordi den absurde ”smuglerfrakken” virkelig kommer til sin rett. Den står også på en høyreside, noe som gjør den mer umiddelbart synlig når man blar om fra foregående side, og man ser kanskje først på denne siden før man kikker på den foregående venstresiden igjen, som er den naturlige leseretningen. Dette er en tegneseriespesifikt virkemiddel som brukes ikke bare til å vise fram en komisk effekt, men også for å illustrere det absurde ved et regime som gjør at foreldre er nødt til å bli smuglere og



9. Komikk med ekstreme skulderputer i *Persepolis 2*.

⁷⁹ *Persepolis 2* s. 132.

⁸⁰ ”Er du sikker på at jeg ser bra ut?”

⁸¹ ”Jada! Det ser ut som du har sånne moderne skulderputer. Stilig!”

forbrytere for å kunne ta med noen strengt tatt nokså uskyldige plakater med hjem til datteren sin.

Kannenbergs understreker hvor viktig plasseringen av elementene på en tegneserieside er for forståelsen av et tegneserieverk. Gjennom hele sin doktoravhandling bruker Kannenberg uttrykket "book experience", som det er nærliggende å oversette med "bokopplevelse", framfor "book", når han omtaler tegneseriebøker. Uttrykket har han hentet fra forfatteren Kevin A. Smith, som hovedsakelig har skrevet bøker om bokbindingspraksis, men som også har gitt teoretiske bidrag om bokformater og visuelle bøker.⁸² Smith, og Kannenberg, skiller mellom en alminnelig bok med løpende tekst hvor utformingen er prisgitt formgiveren til forlaget etter at forfatteren har gitt fra seg manuset, og en bokopplevelse, som er en bok hvor hver side er individuelt designet og hver side er uforanderlig ("the immutable page") – brekkes siden om på en annen måte, vil ikke lenger meningen være den samme.⁸³ Kannenberg anvender denne tanken på tegneserier generelt, rent bortsett fra avisstripen, som han mener kun har et begrensende format. Søndagssidene i avisene er et ekstra godt eksempel: Tradisjonelt har avisene serier i et større format i helgene. Bill Watterson, som står bak *Tommy og Tigern* (*Calvin and Hobbes*), startet en aksjon for å få endret formatet fra stående til liggende i 1991 for å få mer frihet til å leke med formatene.⁸⁴ Imidlertid har avisene i stadig større grad begynt å kutte også disse søndagssidene i størrelse. *Peanuts* (*Knøttene*) av Charles M. Schultz begynte fra 1950 med et "firerboks"-format som det var enkelt for avisene å flytte om på og ta opp og ned i størrelse. En videreutvikling av dette formatet er *The Far Side* (*Larsons gale verden*) av Gary Larson og *Non-Sequitur* (også kjent som *Wiley*) av Wiley Miller. I lengre serier, album og tegneserieromaner er det imidlertid ikke så ofte at omforming og ombrekking av seriene er nødvendig.⁸⁵ Om ikke nødvendigvis betydningen forskyves, kan vektleggingen av ett eller flere elementer ved tegneserien bli annerledes enn tiltenkt, noe eksempelet fra *Persepolis* som nettopp er brukt viser. I den norske samleutgaven av *Persepolis* er noen av sidene forskjøvet når de fire bøkene er satt sammen fra den franskspråklige originalen. I den norske utgaven blir dermed denne siden stående på en venstreside i oppslaget og får trolig ikke den samme stoppeffekten som angitt ovenfor.

Groensteens spatio-topie-teori sier, som vi husker fra kapittel 2 at det er den visuelle formen som styrer tegneseriens fremdrift, og at narrasjonen må følge denne. Det viktigste virkemiddelet her er sidelayouten. Her er Kannenberg og Groensteen på linje ved å la

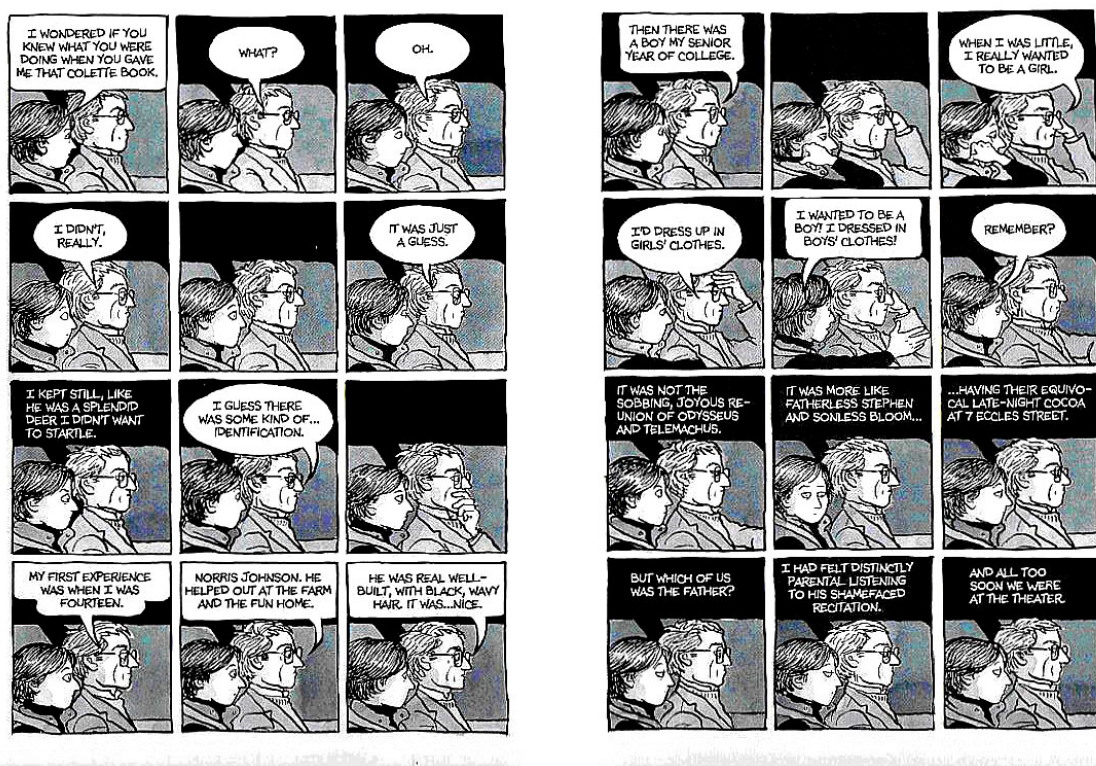
⁸² *The New Book Format*, 2004 (3. utg) og *The New Structure of the Visual Book*, 2003 (4. utg.).

⁸³ Kannenberg s. 5.

⁸⁴ Se Wattersons forord til *Tommy og Tigern 10: Et tilbakeblikk*, Bladkompaniet, Oslo 1995.

⁸⁵ Kannenberg s. 6ff.

elementene som utgjør den visuelle formen være det som i hovedsak utgjør det tegneseriespesifikke.



10. Rutestrukturen understreker det undertrykte og hemmeligholdte i en samtale i *Fun Home*.

La oss se på et annet eksempel fra våre utvalgte analyseobjekter (ill. 10). Tre ganger fire ruter per side ville være et typisk rutenett i mange tegneserier. Denne dobbeltsiden er likevel atypisk i *Fun Home*, der detaljnivået i boka for øvrig, som vi senere skal se, sjelden tillater at rutene er så små. 14 av de i alt 24 rutene har dialog i snakkeboblene, sju har fortellertekst skrevet inn i hvitt på det svarte biltaket, og to har overhodet ingen tekst. Rutene brukes til å skape rytme i samtalen. Særlig de to ladete pausene med total stillhet, uten fortellertekst, får Agnès Muller til å tenke på et musikkstykke i sin artikkel om tegningenes betydning i *Fun Home*.⁸⁶ Assosiasjonen til film er vel så nærliggende, men forskjellen mellom tegneserie og film blir her at man selv kan velge hvor lenge man vil dvele ved siden – man kan til en viss grad bestemme varigheten på hver rute og hver side selv. Stillheten blir et pregnant bilde på det hemmeligholdte, skjulte og undertrykte i familien.

Kannenberg gjengir bokbindereksperten Smith og hans tre typer henvisning i gjennomillustrert skjønnlitteratur: Gruppe (uorganisert samling), serie (bilder som lenkes

⁸⁶ Muller s. 17.

sammen, en uavbrutt, kontinuerlig, struktur) og sekvens (flere bilder reagerer på, eller handler i forhold til, hverandre, men ikke nødvendigvis sammen med bildet som ligger like foran eller like etter). Kannenberg bruker Smiths tredeling til å fastslå at tegneserier er en sekvensiell, ikke seriell, kunstform. Henvisninger er i sekvensen *kausale*, fra element til element, ifølge Smith. Kannenberg mener at komposisjonsmessige henvisninger ligger helt i kjernen av komplekse fortellermønstre i tegneserier. Smith anser sekvensen for å være absorbert, noe som innebærer at bevegelser ikke er det viktigste, men opplevelsen til slutt.⁸⁷ Det er altså et kausalt forhold mellom bildene i en sekvens som gjør at de er bundet sammen på en bestemt måte. Trolig er det en liknende tanke som har fått Scott McCloud til å presisere at det er ”images in *deliberate* sequence” som konstituerer en tegneserie.

Fra litteraturviteren Gérard Genette henter Kannenberg ”metanarrativ”-begrepet og snakker om metanarrative egenskaper. Disse egenskapene har å gjøre med hvordan teksten bidrar til å forsterke eller vektlegge spesielle sider ved fortellingen, for eksempel gjennom tidfesting, karakterisering eller tematikk, i motsetning til plot og struktur. Metanarrativ betegner først og fremst forholdet mellom bilder og tekst, og Kannenberg nærmer seg en definisjon ved å beskrive det metanarrative som ”tekst som uttrykker ikke-verbale virkemidler”, så som stemme, tone, karakterisering, tempo, klang og tematikk.⁸⁸ Til sist har vi de ekstranarrative egenskapene, som går utenom selve fortellingen og dreier seg om trekk ved teksten som kan brukes til å betegne en bestemt *type* fortelling og/eller tjene som eksempel på hvordan en bestemt serieskaper jobber eller på en bestemt tittel eller sjanger. Kannenberg ønsker med dette å lage sitt eget rammeverk for tegneserieanalyse.⁸⁹

Fortellingens tempo kan også reguleres av leksikons plassering. Dersom rutene står tett i tett eller overlapper hverandre, skaper disse en illusjon av at tiden går raskt, mens åpne rutekomposisjoner hvor det også er lengre mellom snakkeboblene, står for lengre, langsommere tidsrom. Hvordan snakkebobler står i forhold til hverandre, kan også indikere forhold mellom personene i serien. Eksempelet Kannenberg bruker, er Will Eisners tegneserienovelle ”Sanctum” fra albumet *Invisible People*.⁹⁰ Her ser han blant annet på hvordan tittelbokstavene på åpningssiden, som er en helside uten ruter, men med flere elementer, illuderer armer som omfavner noen, og senere på siden er teksten plassert på en seng. På sengen leser vi at en lite barn pleier å gjemme seg bak den, og dette barnet legger vi merke til først når vi tar en ekstra titt på sengen. Plasseringen av de ulike tekstboksene skaper

⁸⁷ Kannenberg s. 13f.

⁸⁸ Ibid s. 32.

⁸⁹ Ibid s. 24f.

⁹⁰ Eisner: *Invisible People* (Kitchen Sink Press, Amherst, Massachusetts 1993).

også en usikkerhet med hensyn til hvilken av dem vi skal lese først. Dermed skapes en metanarrativ relasjon disse to i mellom og gjør at vi er nødt til å ta stilling til dem i forhold til en overordnet narrasjon.⁹¹ Will Eisner beskriver selv et ”meta-panel” (metarute), en side som inneholder ruter, men som selv er en rute samt, etter Kannenbergs tolkning, en sidestruktur hvor rutenes rekkefølge ikke kan endres.⁹²

Grammatikk, poetikk og estetikk

Ett av Scott McClouds kjerneutsagn om tegneserier fra *Understanding Comics* er: ”If **visual iconography** is the **vocabulary** of comics, **closure** is its **grammar**”.⁹³ Han betrakter tegneserien som et språk hvor ikonografien er ordforrådet og sammenføyingen grammatikken. All den tid McCloud betrakter tegneserien som et språk, blir sammenføyingen omtrent som å sette språkets bestanddeler sammen til meningsfylte ytringer.⁹⁴ Mer ekstrem enn ham når det gjelder dette perspektivet, er nok Neil Cohn. ”Visual language” er nøkkelordet for hans teorier. På åpningssiden til hans nettsted emaki.net kan vi lese om teorien han har utviklet: ”(...) *sequences of images* can literary become a **language**... just like words in **sequence**. This visual language is governed by similar linguistic principles as natural languages from around the world... only this time as a uniquely **graphic** and **visual** modality.”⁹⁵ Der Groensteen mener ruten er den minste enheten det er verdt å bry seg med i tegneserieanalyse, vektlegger Cohn at det finnes betydningsbærende enheter som er både større og mindre enn ruten og sammenlikner dette med de leksikalske enhetene i et språk: ”setning”, ”bokstav”, ”morfem” osv. Tegneserien har egne visuelle leksikalske enheter.⁹⁶ Skal tegneserier analyseres, må analysen være *lingvistisk* og fastslå hva slags eksisterende språk tegneserien likner. Tegneserier likner angivelig mindre på analytiske språk som engelsk, hvor morfologien spiller en liten rolle, og mer på synkretiske språk som tyrkisk eller vestgrønlandsk, hvor mindre elementer bygges sammen til større språklige betydningsenheter som innlemmes i syntaksen.⁹⁷

Flere teoretikeres arbeider, og særlig McClouds og Cohns, uttrykker et behov for å finne en tegneseriens grammatikk, noe som forankrer og konstituerer kunstarten som helhet.

⁹¹ Eisner s. 26, Kannenberg s. 34ff, McCloud s. 94ff.

⁹² Eisner s. 63, Kannenberg s. 12.

⁹³ McCloud s. 67.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Emaki.net, lest 21. august 2007. Teksten er fordelt på siden ved siden av illustrasjoner og i en rekkefølge som gjør det mest utbytterikt å lese denne på selve nettstedet.

⁹⁶ Cohn s. 3f.

⁹⁷ Ibid s. 11ff.

Behovet for å systematisere tegneseriens mange bestanddeler og finne en idealform har nok stått sterkt hos formalistiske tegneserieteoretikere som Scott McCloud og Neil Cohn. Som vi husker har særlig Cohn har vært opptatt av å finne en tegneseriens grammatikk, all den tid han betrakter tegneserier som et språk. Mulig at det er mer fruktbart å søke en tegneseriens poetikk – det er i alle fall en øvelse langt færre har begitt seg ut på.

Strukturalistisk teori har som kjennetegn at man betrakter alt som et system, etter inspirasjon fra lingvistikken. Rett nok er den svært godt egnet for å beskrive ulike fenomener og klassifisere dem, men flere har påpekt at det ikke er like gunstig å bruke strukturalistisk teori når det gjelder kriterier for hvor godt og dårlig noe er. Stuart Sim søker begrunnelse for en kritikk av strukturalismen til Jacques Derridas bemerkninger om at enkeltverk etter strukturalistisk metodologi blir analysert opp mot en idealstruktur med Platon som forbilde. Dette er verken hensiktsmessig for nærmere forståelse av et verk eller for å beskrive verket.⁹⁸

En annen som problematiserer semiotikkens relevans, er kunstfilosofen Richard Wollheim. I *Art and its objects* anser han semiotikk, og andre analogier mellom kunst og språk, som en type teori som forankrer representasjon i et sett regler eller konvensjoner som forbinder bildeflaten, eller deler av den, med ting i verden. Representasjonsbetydning ("representational meaning") avhenger av en bildenes struktur, men Wollheim mener at bilder mangler struktur. Persepsjon ligger til grunn for den semiotiske oppfatningen, mens Wollheim mener at det å finne representasjonsbetydning til syvende og sist er en fortolkningsaktivitet, ikke noe perseptuelt.⁹⁹

I et senere essay, "Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation", hevder Wollheim at det finnes en rekke filosofiske teorier om representasjon. Dette kommer av at svar på spørsmål om representasjon må springe ut av en teori som tar hensyn til så vel generelle oppfatninger av persepsjon som en rekke ulike kulturelle praksiser. "The appropriate experience", den "rette erfaringen", hos betrakteren er et minimumskrav for at representasjon skal finne sted. Denne rette erfaringen kaller han "seeing-in".¹⁰⁰ Wollheim innfører også begrepet "suitable spectator", en betrakter som må ha den rette sensitivitet, være riktig informert og, om nødvendig, igangsatt på den rette måten for å kunne lese representasjonen. Den korrekte betrakteren kjennetegnes altså ved at han eller hun har en bestemt gjenkjennelsesevne. Hvordan opparbeider man gjenkjennelsesevne? Her nevner Wollheim illustrerte barnebøker, og eksemplet med hans to år gamle datter. Da hun så en

⁹⁸ Sim s. 402–05.

⁹⁹ Wollheim 1980 s. 137ff.

¹⁰⁰ Ibid s. 210–213.

elefant for første gang, utbrøt hun "Babar!", etter de kjente franske barnebøkene. Vi oppnår gjenkjennelsesevne gjennom visuell bevissthet.¹⁰¹

Wollheim knytter representasjonen opp mot gjenkjennelsesevnen, mens W.J.T. Mitchell viser en forbindelse mellom representasjonen og kunstuttrykkets bestanddeler. Et poeng i innledningen til *Picture Theory* er at interaksjonen mellom bilde og tekst konstituerer representasjonen som sådan: "all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no "purely" visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism."¹⁰² For ham ville det derfor neppe gi mening å karakterisere tegneserien som litteratur eller bildekunst. Samtidig mener han at hans anliggende muligens er "a discipline (the general study of representations) that does not exist and never will".¹⁰³ Men hvorvidt representasjon blir en egen akademisk disiplin eller ikke, er ikke så farlig. Han bruker i stedet fra andres teorier for å forme sin egen.

Mitchell bygger videre på Richard Rortys idé om en språklig vending ("the linguistic turn") i filosofihistorien, hvor kritisk refleksjon har båret preg av semiotikk, lingvistikk og ulike former for "tekstualitet". Ifølge Mitchell kom filosofien fra 1980-tallet inn i en billedlig vending ("the pictorial turn"), hvor ikke-lingvistiske tegn får stadig større betydning. Han trekker fram hvordan Charles Peirces form for semiotikk og Nelson Goodmans "kunstspråk" begge er opptatt av ikke-lingvistiske symbolsystemer og hvordan Derridas grammatologi setter den "fonosentriske" språkmodellen til side for å legge vekt på de synlige, materielle sporene av det skriftlige, for å nevne noen eksempler.¹⁰⁴

Disse vendingene og en bevissthet om andre strømninger innen filosofien kan føre oss enda litt videre i jakten på tegneseriens spesifisitet, som skjer via spørsmål fra filosofisk estetikk om tegneserien. Det er tidligere antydnet at definisjoner ikke nødvendigvis er det som skal til – hva slags alternativer finnes? Hvordan forholder tegneserien seg til andre kunstarter? Walter Benjamin nevner ikke tegneserier i *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, men kan hans tanker om "reproduserbarhet" likevel ha betydning for en nærmere forståelse av tegneserien? Og hva kan man lære av sentrale ideer om kunstartenes forhold til hverandre gjennom tidene? Neste kapittel forsøker å nærme seg svar på disse spørsmålene.

¹⁰¹ Wollheim 2004 s. 398.

¹⁰² Mitchell s. 5.

¹⁰³ Ibid s. 7.

¹⁰⁴ Ibid s. 12.

Tegneseriens estetikk

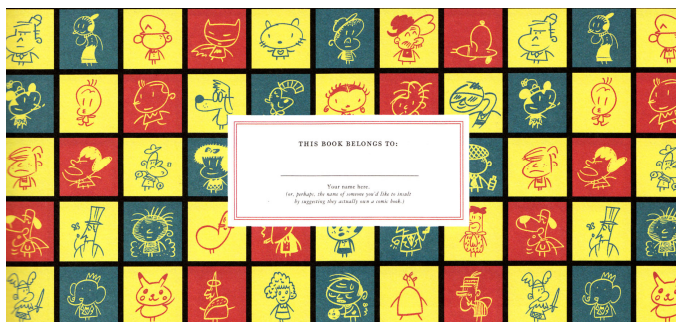
Denne oppgaven har så langt tatt for seg hva teoretikere har sagt om, og gitt eksempler på, hvordan tegneserier utformes, hvordan de er unike, hva som skaper en stil og hvordan de kan fortelle. Tegneserieteoretikerne har forsøkt å definere tegneserier ved å se på historisk opphav, skille ut dens ulike bestanddeler og fokusert på hvordan rutene bindes sammen i en stripe, på en side eller fra side til side i en flere hundre sider lang tegneserieroman. Enkelte grunnleggende spørsmål blir imidlertid bare unntaksvis berørt i tegneserieteorien. Noen av disse skal jeg forsøke å sirkle inn i dette kapittelet.

Kannenberg sier at han ikke vil antyde at formstudier alene "is a sufficient or ultimate goal for comics criticism. However, I do believe that a thorough understanding of comics' formal properties should lie behind any criticism which attempts to discuss the form's narrative aspects."¹⁰⁵ Dermed kan han sies å inkludere det meste av det som skrives om tegneserier i dag – det finnes knapt en tegneserieanmeldelse som ikke tar for seg hvordan tegneserien det gjelder, forteller en historie. Skal man som tegneserieforsker ta utgangspunkt i at et karaktertrekk ved tegneserien er å fortelle, er det fremdeles mange mulige forskningsmessige veier å gå. Litteraturvitenskapen kan synes å være et opplagt valg, eventuelt narrativ teori slik den anvendes innen filmvitenskap. Flere har også forsket på tegneserier innen kulturstudier (*cultural studies*), som vi så innledningsvis. På tegneseriefeltet er det imidlertid ikke, så langt jeg kan se, noen kombinasjoner av cultural studies og formstudier som har vært spesielt vellykkede og fører oss noe nærmere det tegneseriespesifikke, og jeg skal i det følgende gi ett eksempel på dette med litteraturviteren Daniel Wordens lesning av kvartalstidsskriftet *McSweeney's* og deres utgave nummer 13, en utgave viet tegneserien, i 2006.

Tidsskriftet *McSweeney's* er kjent for å bryte sjangergrenser og å leke med litterære uttrykksformer, og forfatteren Dave Eggers er den viktigste bakmannen for denne publikasjonen. Gjesteredaktør for tegneserieutgaven er serieskaperen Chris Ware. Worden legger raskt merke til hvordan redaksjonen er bevisst på å utnytte skammen som tegneserielesning fører med seg. Tidsskriftet blir bundet inn i bokform, men massedistribuert i et samarbeid med forlaget Penguin, noe *McSweeney's* bare har gjort én gang tidligere. Utenpå boka finnes et klistremerke som annonserer at man innenfor permene vil finne "(...)"

¹⁰⁵ Kannenberg s. 212.

the finest in contemporary pictorial vulgarity”. I et felt på første oppslag hvor det er meningen at man skal skrive navnet sitt (ill. 11), blir man møtt med følgende påskrift: ”Your name here / (or, perhaps, the name of someone you’d like to insult by suggesting they actually own a comic book)”.¹⁰⁶



11. Feltet til å skrive navnet sitt, med den skammelige skriften under linjen, er omgitt av glade strektegninger i primærfargene i tegneserieutgaven til McSweeney's.

Flere av serieeksemplene i boka dreier seg, slik Worden ser det, om maskulinitet som ikke lever opp til det hvite, heteroseksuelle og maskuline idealet i dagens samfunn og skammen dette fører med seg. Han knytter sin lesning av tekstene om skam og ”kjønnsmelankoli” (*gender melancholy*) til tegneserieformen som helhet: ”In the supplementary text, the essays, and the comics, as well as in the formal presentation of the anthology, masculine melancholia provides the unifying principle for thinking of comics as a unique aesthetic form that engenders its own resistances to conventional everyday life.”¹⁰⁷ Mot slutten av teksten framholder han at ”(...) I hope to chart how comics itself as an aesthetic form has adopted some of the gendered hierarchies most often associated with American Modernism.”¹⁰⁸

Slik jeg leser Worden, knytter han den formen som er spesifikk for tegneserier til kjønnshierarkier som sprang ut av modernismens trang til å skjelne populærkultur fra ”høy(verdig) kunst”, noe som igjen førte til at populærkulturen ble assosiert med det kvinnelige, for eksempel ”kiosklitteratur”.¹⁰⁹ Å påvise en kjønnsmessig tematikk i en antologi om og med nyere amerikanske tegneserier kan være fruktbart og verdifullt, og muligens kan man trekke noen av disse innsiktene over i en formal diskusjon. Imidlertid har teksten et stort problem: Ikke én eneste formal egenskap ved tegneserien blir undersøkt. Likevel brukes formuleringer av typen ”comics itself as an aesthetic form”, som peker i retning av at en formal undersøkelse av kunstarten er et formål med teksten. Dette blir problematisk på flere måter. Mener han at antologiens utvalg representerer tegneserier som sådan? Ingen modifierende formuleringer som omgir formdiskusjonene kommer inn på dette. Franske humortegneserier, nyere memoar- og dokumentariske serier som Guy Delisles *Pyongyang* og

¹⁰⁶ Worden s. 891f.

¹⁰⁷ Ibid s. 893.

¹⁰⁸ Ibid s. 916.

¹⁰⁹ Se for eksempel Huyssen s. 70ff.

mange former for japansk manga kan være eksempler på tegneserier som vil ha problemer med å innordne seg en ”kjønnsmelankolsk” formmessig betraktningssmåte. Det skal mye til å forene en filosofisk-estetisk undersøkelse av form med en ideologisk eller tematisk betraktningssmåte, og i likhet med mange som forsøker å skrive spesifikt om tegneserieformen, mislykkes Worden med dette.

Definisjoner og egenskaper

En fellesnevner for de aller fleste som har beskjeftiget seg med tegneserieteori er at de har vært ute etter å finne særlige kjennetegn for tegneserien. Stort sett har da formålet vært å komme fram til en definisjon eller til en ”formel”, en klassifisering, av tegneseriens grunnleggende bestanddeler. I svært liten grad har disse refleksjonene blitt knyttet til hvor tegneserien befinner seg i et estetisk-filosofisk landskap.

Blant tegneserieteoretikerne er det, som vi har sett, en utbredt forestilling at man trenger en tegneseriedefinisjon. Et sett nødvendige og tilstrekkelige betingelser for fenomenet tegneserie later for mange til å være essensielt for å i det hele tatt kunne snakke om respons og kritisk vurdering av fenomenet. Trekker vi en parallell til kunstbegrepet, ser vi at Morris Weitz avviser nødvendigheten av en definisjon: ”For, in spite of the many theories, we seem no nearer our goal today than we were in Plato’s day.”¹¹⁰ Weitz mener det er grunn til å minne om Wittgensteins poeng om at vi ikke bør stille oss selv spørsmålet ”hva er kunst?”, men snarere ”hva slags begrep er kunst?”. Det kan se ut til at fenomenet tegneserier ikke har nok nødvendige og tilstrekkelige betingelser til at det er særlig hensiktsmessig å bruke en definisjon for å undersøke det nærmere. Framfor en definisjon kan Ludwig Wittgensteins ”familielikheter” være mer fruktbare. En gruppe fenomener med familielikheter minner om hverandre på mange måter, uten at det er én egenskap som egentlig binder dem sammen. Vi kan sammenlikne med fire søstre: De tilhører en og samme familie, men har ikke ett enkelt trekk som forener dem. Anne og Kari har like øyne, Anne og Tone har like ører og Kari og Line har lik nese. Wittgenstein sammenlikner med begrepet spill: Spill betegner så mange ulike fenomener som ikke har ett enkelt fellestrekk, som kortspill, brettspill, og ballspill, men likevel så mye felles at de omtales som ett og samme fenomen.¹¹¹ Imidlertid er det bare anvendelsen av kunstbegrepet som blir avvist hos Weitz, ikke kunstteori. Etter hans mening fungerer teorier ikke bestemmende, men korrigerende. Teorier må ikke betraktes som absolutte, men brukes som utgangspunkt for oppdagelse, opplevelse og vurdering.

¹¹⁰ Weitz s. 12.

¹¹¹ Wittgenstein s. 277ff.

For å sirkle inn kunstartenes spesifisitet og finne særtrekk og spesielle egenskaper ved tegneserier, kan vi i stedet for en definisjon se om det er noe å hente fra teorier om estetiske egenskaper. Frank Sibley (som bruker "aesthetic concepts") og Kendall Walton (som heller bruker uttrykket "aesthetic properties") er særlig opptatt av dette. I essayet "Categories of Art" har Walton med et strukturalistisk utgangspunkt idet han ønsker å legge historiske og biografiske opplysninger omkring et verk til side når det er snakke om å skille ut verkets estetiske egenskaper: "One produced (it is argued) the work must stand or fall on its own; it must be judged for what it is, regardless of how it came to be as it is."¹¹² Dersom man skal holde kritikk og kommentar av et kunstverk strengt atskilt fra tilblivelseshistorie og biografiske opplysninger, mener Walton at man må regne kunstverker rett og slett som gjenstander med ulike egenskaper. Av egenskapene disse gjenstandene har, vil man i en estetisk kontekst være spesielt opptatt av de perseptuelle egenskapene: de visuelle egenskapene i et maleri, de auditive egenskapene i musikk og så videre. I en note presiserer han problemet med at litteraturen egentlig ikke har noen perseptuelle egenskaper og dermed får problemer med å bli kategorisert på samme måte som for eksempel maleri eller musikk.

Hvordan skiller Walton egentlig mellom kunstart og medium? Er standard-egenskapene mediespesifikke, de variable kunstart-spesifikke og kontra-standard begge deler?

It is necessary to introduce first a distinction between standard, variable, and contra-standard properties relative to perceptually distinguishable categories of works of art. Such categories include media, genre, styles, forms, and so forth – for example, the categories of paintings, cubist paintings, Gothic architecture, classical sonatas, paintings in the style of Cézanne, and music in the style of late Beethoven – if they are interpreted in such a way that membership is determined solely by features that can be perceived in a work when it is experienced in the normal manner.¹¹³

De estetiske egenskapene deles altså inn i tre kategorier: Standard, variable og kontra-standard. Maleriet vil for eksempel ha standardegenskaper som todimensjonalitet og urørlighet. Standard-egenskapene er et nærmeste man kommer en definisjon uten at det egentlig definerer, men snarere lager en ramme for en kategori av estetiske produksjoner. De variable egenskapene ved et maleri kan være form, farge eller teknikk og har det felles at de ikke har noe med verkets tilhørighet til kategorien å gjøre, men dreier seg om å beskrive noe av det som gjør verket spesielt og enestående. Kontra-standard er enten et fravær av et trekk

¹¹² Walton s. 334.

¹¹³ Ibid s. 338f.

som normalt ville være nødvendig for å høre inn under en kategori eller en innføring av et nytt element som oppleves som fremmed i forhold til standardegenskapene. En tredimensjonal gjenstand på et maleri eller en elektrisk innretning som gjør at lerretet rører på seg ville være kontra-standard egenskaper. Disse utgjør bruddene i kunsten: Et tredimensjonalt element i et maleri virket sjokkerende første gang det ble gjort. Men etter at dette ble en trend og flere plukket det opp, er det knapt noen som leer på øyenbrynet når man går inn i et museum og ser tredimensjonale gjenstander som er malt inn i et maleri. Likevel endrer ikke dette bruddet standardegenskapene på noe vis. Det er ikke anti-standard, men kontra-standard.

Hvilke estetiske egenskaper kan man si at tegneserier har? Enten vi forholder oss til den kanskje viktigste tegneseriedefinisjonen, Scott McClouds ”sidestilte tegninger og andre bilder satt i en bevisst sekvens i den hensikt å formidle informasjon og/eller vekke en estetisk reaksjon hos betrakteren”,¹¹⁴ eller bare betrakter en tegneserie vi har foran oss, kan vi utlede noen estetiske egenskaper. Standardegenskaper kan da være ”tegninger” eller ”(bevisst) rekkefølge”, mens de variable egenskapene kan være slike ting som ”stil”, ”farge”, ”rutebrytelse” eller ”sidelayout”. Det virker underlig at ”(bevisst) rekkefølge” skal være en estetisk egenskap ved noe. Walton og Sibley er da også uenige når det gjelder hvorvidt man skal innlemme ikke-estetiske egenskaper i bestemmelsen av estetiske kategorier/verker.

En slik inndeling er unektelig mer uforpliktende enn en definisjon, men er det nødvendigvis noe enklere? Under en slik øvelse merker en hvor vanskelig det er å fange inn felles trekk ved tegneserier som skal være altomfattende. Øvelsen viser oss at kunstarten tegneserie omfatter en rekke ulike sjangere som er svært innbyrdes forskjellige, som avisenes korte humorstriper til lange, dokumentariske eller selvbiografiske verk.

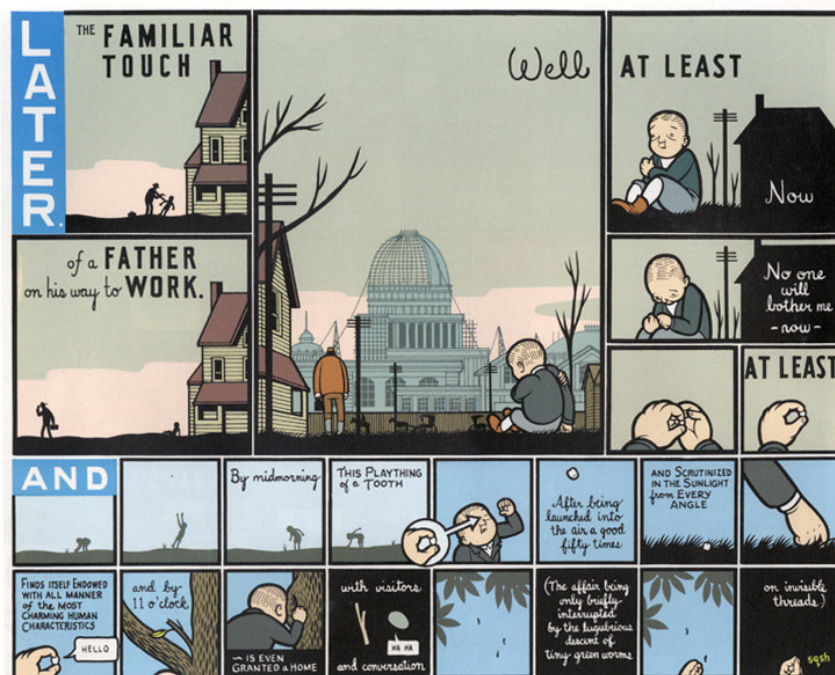
En annen årsak til komplikasjonene kan være at tegneserien havner i en mellomposisjon når det gjelder Waltons estetiske kategorier. Det kan være interessant nok i seg selv å forsøke å identifisere de spesifikke standard, variable og kontra-standard egenskapene for kunstarten tegneserie. Vel så interessant er det imidlertid å gripe tak i det Walton kun berører i en fotnote, nemlig hvordan litteraturen skiller seg fra de andre kunstartene i problemet med å tillegge litteraturen perseptuelle egenskaper. Om ikke annet kan dette være et vesentlig argument for at tegneserien er noe annet enn litteratur.

En fellesnevner for de tre seriekunstnerne McCay, Spiegelman og Ware i Kannenbergs doktoravhandling er, ifølge forfatteren, at samtlige oppnår sin storhet ved å bryte med de

¹¹⁴ McCloud s. 9.

etablerte tegneserienormene. Om Wares mest kjente verk, *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth* (ill. 12), skriver Kannenberg for eksempel: "Critics have praised Ware's work for its formal complexity, characterized by dizzily intricate pages, while marveling at how deftly Ware manipulates traditional comic-book characters (superheroes, cowboys, spacemen) to tell darkly humorous stories that concern acceptance and loss, pain and longing."¹¹⁵

Kannenberg viser også hvordan Ware utnytter selve kunstarten ved å få en tegneserie til å gjøre noe som andre kunstarter ikke kan: "(...) Ware explores the graphic nature of printed comics text in ways few other cartoonists have attempted. In so doing, he takes full advantage of



12, Chris Ware viser sine evner til å skape kompleksitet i *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth*.

comics' innate ability to create complexity through the multivalent interpretive possibilities engendered by the form's presentation of structured text/image combinations."¹¹⁶ Noe i tegneserien gjør den spesielt godt egnet til å skape kompleksitet og flere fortolkningsmuligheter.

Hybriden

Tilbake til kjernes spørsmålet om hva en tegneserie er. Uansett hva slags teoretisk utgangspunkt man måtte ha, er den klart mest utbredte karakteristikken en "hybrid", eller "blanding". Dette kan vi se både i akademiske tekster, avisenes kritikker og i muntlig omtale av kunstarten.¹¹⁷

¹¹⁵ Kannenberg s. 172.

¹¹⁶ Ibid s. 173.

¹¹⁷ Interessant nok brukte Kannenberg selv "hybrid form" i sitt første utkast til prosjektbeskrivelsen fra 1996, som kan leses her: <http://academic.dt.uh.edu/~kannenberg/fff.html>. I den endelige versjonen av avhandlingen har

Art Spiegelman, serieskaperen bak *Maus*, var lenge en sentral skikkelse i undergrunnsbevegelsen. Han begynte som undergrunnstegner etter studietiden i 1968 og var blant annet med på å starte magasinene *Arcade* i 1975 og *Raw* i 1980. Flere har gitt sistnevnte magasin æren for å løfte fram talenter som Chris Ware og Daniel Clowes. Spiegelman har også anmeldt tegneserier, blant annet i *New Yorker*, og skrevet enkelte artikler om tegneserien som kunstart. "Commix: An Idiosyncratic Historical And Aesthetic Overview" er nettopp dette, en oversikt, men den har likevel en gjennomgående holdning til hva tegneserier er som Spiegelman har tatt med seg videre i annen tegneseriekritikk og intervjuer: "comics are a com-mix, a mixture of words and images".¹¹⁸ Han skriver videre at han med dette ordvalget vil fjerne seg fra assosiasjonene mellom *comics* og komedie, og at det ikke er et iboende trekk ved tegneseriene at de er morsomme, og fortsetter: "I prefer the word commix, to mix together, because to talk about comics is to talk about mixing together words and pictures to tell a story."¹¹⁹

Spiegelmans observasjon er interessant, men fungerer bare som et anslag for videre undersøkelser. Sammenstillingen av tekst og bilder er ikke unikt for tegneserien, men er med noen unntak (ordløse serier) noe man kan si er et basalt minimumskrav for hva en tegneserie skal bestå av. Hva innebærer denne dobbeltheten? Betyr den for eksempel at tegneserien *er* en hybrid?

Kunstneren Dick Higgins, som var sentral i opprettelsen av Fluxus-bevegelsen og startet forlaget Something Else Press i 1963, skriver i essayet "Intermedia" fra 1965 at en differensierende omtale av kunstverker og kunstarter har sin opprinnelse i renessansen.¹²⁰ Han hevder at renessansens strenge medieinndeling av kunstartene – malerier skal være maling på lerret, men skulpturer skal ikke ha maling på seg – er videreført gjennom skarpe sosiale skiller mellom mennesker, noe som igjen har sementert oppfatningen om at blandede medier ikke er ønskelig.

Higgins har nok rett i at forestillingen om de skarpe skillene mellom kunstartene er en arv fra renessansen, men at det først startet i denne perioden, og at det var en utbredt

han helt gått bort fra å omtale tegneserien som en "hybrid form". Se også for eksempel kunsthistorikeren Matthew Hittinger på <http://www.memorious.org/?id=157>.

¹¹⁸ Spiegelman s. 61.

¹¹⁹ Ibidem. Stavemåten med x er også verdt å merke seg. Opptatt som mange tegneserieteoretikere er av å tidfeste opprinnelser nøyaktig, diskuteres det mye akkurat når stavemåten av "comics" med x oppsto. Designhistorikeren Stephen Heller knytter i boka *Design Literacy. Understanding Graphic Design* (Allworth Press, New York 1999) stavemåten til *Zap Comix*, et undergrunnsserieblad som kom ut fra 1968 og hvor storheter som Robert Crumb fikk boltre seg. Tegneseriemiljøet gjorde seg selv alternativ gjennom å endre måten man stavet kunstarten på, nærmest å ta ordet tilbake, slik man har sett mange undergrunnsbevegelser gjøre tidligere.

¹²⁰ Essayet er gjengitt i tidsskriftet *Leonardo* 34.1 (2001), s. 49–54.

oppfatning at kunstartene skulle holdes fra hverandre, er nok ikke helt presist. Debatten om kunstartenes innbyrdes forhold pågikk for fullt i renessansen med sentrale aktører som Leonardo og Michelangelo. Slike debatter omtales ofte under navnet *paragone* (sammenlikning), navngitt etter Leonardos verk om forholdet mellom malerkunst, musikk og poesi. Renaissanceens mestere hadde antikken som sin ledestjerne, og dette gjaldt også debatten om kunstartenes mellomværende. Michelangelo har i sin kunstteori hevdet at den som behersker *disegno*, formgivningskunsten, har det essensielle grunnlaget for å beherske så vel maleri som skulptur.¹²¹ Leonardo går lenger når han i *Paragone* skriver at "painting is poetry which is seen and not heard, and poetry is a painting which is heard but not seen. These two arts (...) have here interchanged the sense by which they penetrate to the intellect".¹²² Diskusjonen har røtter tilbake til antikken: Judith Dundas kommenterer at Leonardo i med dette utsagnet parafraserer Plutark, og at de begge er opptatt av hvordan kunstartene beveger seg utenfor sine grenser. Disse utsagnene indikerer også at renessansen brakte med seg en idé som var enda mer essensiell for kunstens videre utvikling enn en sementering av kunstartene: synet på kunstneren som et menneske med spesielle talenter og evner, som et geni, snarere enn som en håndverker.

Uansett opprinnelse, Higgins skriver i sitt essay fra 1965 at praksisen med en streng inndeling av kunstartene er i ferd med å endre seg. For å understreke dette poenget sammenlikner han Duchamp med Picasso: "Part of the reason that Duchamp's objects are fascinating while Picasso's voice is fading is that the Duchamp pieces are truly between media, between sculpture and something else, while a Picasso is readily classifiable as a painted ornament."¹²³ De strenge klassifiseringene av kunstarter er foreldet, noe som hører fortiden til, mens kunst som overskrider sjangere og kunstarter er de som fascinerer og vil etterlate et varig inntrykk hos betrakterne.

Higgins har flere interessante poenger i henhold til den helt sentrale kunstdiskusjonen om kunstens autonomi og renhet som Kannenberg i liten grad forfølger når han siterer ham i sin doktoravhandling. I stedet lar Kannenberg seg inspirere av et annet poeng fra Higgins, nemlig hva han skriver om visuell lyrikk. Higgins mener at visuelle dikt står for et brudd på lineær tekstgjengivelse og er et eksempel på hvordan ideen kan transcendere verbalteksten. Figurdikt har i tillegg en metaforfoserende effekt som gir en illusjon av bevegelse. Som ved et dikt vil det visuelle, sideoppsettet/layouten, styre lesningen og fortolkningen når man leser

¹²¹ Dundas s. 87.

¹²² Som gjengitt i Dundas s. 88 (min overs.).

¹²³ Higgins s. 49.

tegneserier. Ulike måter å plassere tekst inne i rutene på, gjør at tekst også opptrer som noe visuelt i tegneserier. Slik er også tegneserien egnet til å presentere ulike ideer side om side: "Comics has the ability to present complementary ideas – even competing narrative structures – within a contained, coordinating space."¹²⁴ Strukturelt sammenbundne historier bruker narrasjonens formelle elementer med største selvfølgelighet. Ifølge Kannenberg virker tegneserier på samme måte som svært strengt strukturert visuell lyrikk.

Derimot avviser Kannenberg at tegneserien er en hybridform eller mutasjon i et mellomrom mellom litteratur og bildekunst. De verbale og visuelle symbolene har hver sine tradisjonelle denotative funksjoner og påvirker hverandre på komplekse, formbestemte måter. Han siterer den nederlandske kritikeren Eric Vos, som definerer "visuell litteratur" som "bruk av visuelle representasjonsmidler i en litterær kontekst", og mener at denne definisjonen også kan fungere på tegneserier.¹²⁵ Vos er også utgangspunktet når Kannenberg hevder at et symbol ikke mister sin denotative funksjon, dvs. at ingenting går tapt når symboler opptrer i kombinasjon – men at mye kan oppnås. Verkets mediemessige identitet er definert av samspillet mellom tegnsystemer. "Semiotisk integrasjon" er i spill, det vil si at verbale og visuelle tegn fungerer nøyaktig på samme måte. Eksemplifiseringer og kompleks referering er helt frigjort fra grenser mellom medier og kunstformer.¹²⁶ Dette lar oss betrakte tegneseriesiden (eller, i noen tilfeller, tegneserieruten) som en visuelt-litterær helhet, ikke en underlig blandingsform som blir "noe annet", men et system som både representerer og deltar i å skape større meningsenheter. Dermed er det vanskelig å omtale den ene hovedbestanddelen uten å nevne den andre.

Med dette har Kannenberg gitt et av sine mest vesentlige bidrag til tegneserieforskningen. Han viser hvordan tekst og bilder virker sammen i en korpus av teori og kritikk der mange er opptatt av å legge mest vekt på enten den ene eller den andre hovedbestanddelen, og han gjør det ved å trekke på teori fra tilgrensende kunstarter. Men så langt har vi bare kommet fram til et godt belegg for at noe tegneserien *ikke* er, nemlig en hybrid. Hva *er* tegneserien, hvordan omtales den, og hva innebærer de ulike formene for omtale?

Sjanger, medium, kunstart

I læreplanverket L97 for den tiårige grunnskolen her i Norge pålegges lærerne å undervise om tegneserier i norskfaget på 4. og 8. klassetrinn. 8. klasse skal jobbe med tegneserier på

¹²⁴ Kannenberg s. 10.

¹²⁵ Ibid s. 9.

¹²⁶ Ibid s. 11.

følgende måte: ”Arbeide med teikneserier, vurdere tekst og bilete, også med vekt på det estetiske, lage teikneserier selv og prøve ut noko av kunnskapen sin om sjangeren”.¹²⁷ Tegneserien omtales altså som en ”sjanger”. Scott McCloud bruker i de aller fleste tilfeller ”medium” om tegneserier, men redegjør ikke hvorfor han gjør dette.¹²⁸ I sin masteroppgave gjør Svenn-Arve Myklebost det samme, men har en kort begrunnelse: Han forkaster sjangerbegrepet og velger i stedet medium på grunn av ”tegneseriens sterke identitet”.¹²⁹ Douglas Wolk bruker også ”medium”.¹³⁰ Det samme gjør Christiansen,¹³¹ og ”medium” er den gjennomgående måten å betegne tegneserier på i antologien *Comics and Culture*, som han har redigert sammen med Anne Magnussen. David Carrier veksler mellom ”medium” og ”art” eller ”art form”.¹³²

I norske medier dukker sjangerbegrepet ikke sjelden opp når tegneserier omtales. ”Tegneserien ble mer og mer en sjanger å regne med, noe som har resultert i en lang rekke magasiner, gjesteopptredener i utenlandske serier og ikke minst bøker,” skriver Fredrik Wandrup i en kommentar i Dagbladet i 2003 om da norske tegneserier fra 1970-tallet begynte å bli en viktig motkulturell kraft med blader som *MAD* og *Pyton* og etablerte forlag begynte å interessere seg for tegneserier.¹³³ Noen år senere, i 2005, talte serieskaperen Steffen Kverneland for at Kulturrådet burde opprette en egen innkjøpsordning for tegneserier. Anledningen var at den litterære Brageprisen for første gang ble delt ut til en tegneserie, i kategorien Åpen klasse. Kverneland var sammen med Lars Fiske nominert for *Olaf G.*,¹³⁴ en biografi og reiseskildring om tegneren Olaf Gulbrandsen. Tegneserier selger sjelden godt, men 3000 eksemplarer av *Olaf G.* er solgt på intervjuetidspunktet. ”Det er sjeldent [sic] i vår sjanger,” kommenterer Kverneland.¹³⁵ Det er ikke klart hva Kverneland henviser til når han

¹²⁷ Fra *L97, læreplanverket for den tiårige grunnskolen* for norskfaget, Kirke-, undervisnings- og forskningsdepartementet, Oslo 1997. Lastet ned fra Utdanningsdirektoratets hjemmeside, http://www.udir.no/templates/udir/TM_Artikkel.aspx?id=554, 4. februar 2007. Kunnskapsløftet, den nye læreplanen som trådte i kraft høsten 2007, har så langt jeg kan se ut fra læreplanene udir.no ikke med noe om tegneserier spesifikt. Imidlertid brukes begrepet ”sammensatte tekster”, det vil si sjangere hvor tekst og bilde opptrer samtidig. Ut fra nye læreverk for grunnskolen (for eksempel *Zeppelin*, Aschehoug, Oslo 2007) ser det ut til at tegneserier innlemmes i kategorien ”sammensatte tekster” ved siden av reklame, collage og liknende.

¹²⁸ ”Art-form” forekommer på den aller første siden og på s. 6 som sidestilt begrep med ”medium” (”The artform – the **medium** – known as comics is a **vessel** which can hold any **number** of **ideas** and **images**”, se ill. 3), ellers brukes medium nokså konsekvent og finnes på for eksempel side 59.

¹²⁹ Myklebost s. 24.

¹³⁰ Wolk s. 14f.

¹³¹ Christiansen, for eksempel s. 8-11.

¹³² Carrier s. 4-7 og s. 78-86.

¹³³ Wandrup, Fredrik: ”Boblende suksess”, Dagbladet 03.11. 2003.

¹³⁴ Utgitt på No Comprendo Press, Oslo 2004. Vinneren ble Jason (John Arne Sæterøy) for *La meg vise deg noe* (Schibsted-forlagene, Oslo 2005).

¹³⁵ Johnsen, Lars West: ”Streker i varmen”, Dagsavisen 08.04. 2005.

sier ”vår sjanger”: Stilen Lars Fiske og han selv står for, undergrunnsserier eller tegneserier i sin alminnelighet.

En som derimot vil ha seg frabedt at tegneserier blir kalt en sjanger, er journalisten og tegneserieanmelderen Øyvind Holen. I et innlegg i Dagbladet fyrer han løs mot filmanmelderne i Norges tre største aviser: ”Anmeldelsen av *Sin City* viser at det er på høy tid at filmanmelderne i VG, Dagbladet og Aftenposten lærer seg at tegneserier er et selvstendig medium, og ikke en sjanger. Kan dere vennligst slutte å bruke ’tegnserie-aktig’ som et skjellsord?”¹³⁶ Går man gjennom bruken av ordet ”tegnserieaktig” i avisdatabasen Atekst, finner man et ord som i anmeldelser av film, litteratur, design, dataspill, musikk, tv-programmer og tegneserier (!) ofte opptrer side om side eller synonymt med ord som banal, stilisert, karikert, overflatisk, naiv, overdreven, kantete eller komisk.¹³⁷

En sjanger forstås normalt som en klasse av tekster eller kunstobjekter som har flere felles egenskaper når det gjelder form, funksjon og virkemidler. Når en sjanger beskrives som en ”substitute for a general concept of stylistic kind” av Andrew Harrison, indikerer det at begrepet langt fra er entydig og enkelt begrep å forholde seg til.¹³⁸ Utgangspunktet for skoleverket og dagligspråket er at sjanger er en praktisk sekkekategori som skal vise at ulike tekster har ulike formål, bruksområder, stiler og virkemidler, og at en novelle og en jobbsøknad har forskjellige kjennetegn som det er praktisk og nyttig å kjenne til forskjellene på. I tillegg er sjangerinndeling av kunstverker viktig for å bedrive kritikk, og ifølge Harrison en forutsetning: ”Recognizing genres is a precondition for any sort of fair critical judgment.”¹³⁹ Sjangere består nemlig av forventningene, eller forforståelsen, leserne har til en tekst, hvis vi skal holde oss til litteraturen: ”fictional narratives (...) against a background of [the] non-fictional expectations”.¹⁴⁰ Lesernes reaksjoner klarer seg ikke uten forventninger, og sjangerbevissthet utgjør en vesentlig del av disse forventningene. Ut fra disse forventningene vil leserne stille ulike krav til faktorer, for eksempel struktur, sannsynlighet og sannhetsgehalt. Historien om Rapunsel som er fanget i et tårn og blir reddet ved at prinsen klatrer opp etter flettene hennes er et eventyr. Det vil derfor gi liten mening å legge noen

¹³⁶ Holen, Øyvind: ”Ignorante filmanmeldere”, Dagbladet 18.07. 2005.

¹³⁷ Eksempelene er utallige, og her er bare et lite knippe fra søkemotoren Atekst. ”(...) mens *Kill Bill Vol. 1* var en blodig, energisk og tegneserieaktig voldmettet forrett, roer *Kill Bill Vol. 2* ned tempoet og blir både hovedrett og dessert” (Mode Steinkjer anmelder i Dagsavisen 22.04. 2004). ”Menyen er tegneserieaktig - nesten amerikansiert - festlig, med vittige vignetter.” (Aftenposten på restauranten Holy Curry 16.01. 2004.) ”Enkle, nærmest tegneserieaktig i uttrykket, men man aner også det litterære i formen.” (Jan Nordstrand om kunstneren Eli Hovdenaks arbeider i Adresseavisen 21.08. 2003).

¹³⁸ Harrison s. 170.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

særlig vekt på hva redningsaksjonen gjorde for hodebunnen hennes i en lesning av eventyret. Hun fikk jo prinsen til slutt.¹⁴¹

Dersom tegneserien er en sjanger, forutsetter det at kjennetegnene ved tegneserien er knyttet til stil og funksjon, eventuelt har mer med tematikk enn stil å gjøre, alt etter hvilken tradisjon vi velger å følge. M.H. Abrams påpeker hvordan tekster og kunstverker har vært delt inn i epikk, lyrikk og dramatikk siden antikken. I sin litteraturvitenskapelige klassiker *The Mirror and the Lamp* deler han inn teorier om litteratur i mimetiske, pragmatiske, ekspressive og objektive teorier.¹⁴² Denne inndelingen får også innvirkning på hvordan man oppfatter og definerer sjangere. Abrams gjengir poenger fra John Stuart Mills to essays om lyrikk fra 1833, der han hevder at poesien har forrang foran epikken og at en interesse for historier og handlingsforløp (*plot*) er noe som hører til samfunnets lavere sjikt, barn og "the shallowest of civilized adults".¹⁴³ Mills betraktninger bygde i stor grad på Wordsworths *Lyrical Ballads*, og som vi husker fra sonetten i kapittel 2, uttrykte Wordsworth bekymring om bildenes inntog i bøker. Like interessant er det at poetiske sjangere har forrang for episke i alle kunstarter, blant annet nevnes musikk, malerkunst, skulptur og arkitektur. Hovedregelen er at imitasjoner ikke er poesi.

Abrams' bok tar for seg denne og flere teorier fra romantikken, men tankegodset videreføres inn i modernismen. Kunstkritikeren Clement Greenberg har i flere essays skrevet om hvordan maleriet, i likhet med andre kunstformer, var nødt til å finne ut av sin egen funksjon og sine egne kompetansefelt. Opplysningstiden sto for en kritikk utenfra, mens modernismen kritiserer innenfra, etter et ideal fra den kantianske selvkritikken. Ifølge Greenberg var Kant "den første som kritiserte selve kritikkens redskaper", og dermed blir han "den første ekte modernist".¹⁴⁴ Kunstarnes selvransakelse består rett og slett i å finne sin egen identitet:

Den selvkritiske utfordringen besto i å utelukke fra hver kunstform alle de virkningene som kunne tenkes å være lånt fra eller tilhørte en hvilken som helst annen kunstforms medium. På denne måten ville hver kunstform bli "ren", og i denne "renheten" finne sikkerhet for sin egen kvalitetsstandard og uavhengighet. "Renhet" var det samme som selvdefinisjon, og selvkritikk-prosjektet i kunsten ble et selvdefinierungsprosjekt så det forslo.¹⁴⁵

¹⁴¹ Harrison s. 171.

¹⁴² Abrams s. 3ff.

¹⁴³ Abrams s. 24.

¹⁴⁴ Greenberg 2004 s. 141f.

¹⁴⁵ Ibid s. 143.

En grunnleggende impuls når man skal definere et nytt felt som tegneserien er, vil være å finne ut akkurat hva som er unikt for kunstarten, enten man er ute etter å finne en definisjon eller å utarbeide demarkasjonskriterier for hva slags gjenstand man skal benytte i sin kritikk- eller forskningsvirksomhet. Det er mitt inntrykk at ”renhet” er et viktig stikkord og/eller en drivkraft for mange av teoretikerne vi har tatt for oss her, selv om dette sjelden sies eksplisitt. For tegneserien kan det å påvise kunstartens renhet, vise seg å bli en viktig vei til anerkjennelse. Derfor er Greenbergs begrepsbruk en viktig grunn til at ”kunstart” og ”kunstform” er brukt om tegneserien i hele denne oppgaven. Bevisst eller ikke, den modernistiske framgangsmåten for kunstartenes selvdefineringsprosjekt er i høyeste grad brukt av tegneserieteoretikere.

Paradokset for tegneseriens del blir diskusjonen om hybridformen, som vi var inne på over. Er det mulig å finne en kunstartens renhet dersom vi har med en hybrid kunstform å gjøre? Her kan det være grunn til å trekke fram Greenbergs etterskrift til sin egen artikkel, som han synes det er nødvendig å komme med på grunn av en rekke misforståelser og tolkningsfeil. Her sier han blant annet: ”’Ren’ kunst var en nyttig illusjon, men ikke desto mindre en illusjon. Og muligheten for at den fortsatt er nyttig, gjør den ikke mindre til en illusjon.”¹⁴⁶ Greenberg vil understreke at hans artikkel ikke er noe manifest eller et uttrykk for overbevisning om hvordan kunst bør være, men at hans betraktninger omkring det modernistiske maleriet er mer deskriptive. Dette kan også være en nyttig lærdom når man opererer innenfor et nytt felt: Renhetskriteriet for kunstartene kan i liten grad oppfylles, men er nyttig som verktøy for å bli ytterligere bevisst hva det egentlig er man leter etter.

Løsrivelsen av avantgarden fra samfunnet skjedde ikke for å eksperimentere, men for å holde kulturen i bevegelsen midt i ideologisk forvirring og voldsomheter. Avantgarden søkte etter noen absolutt – dermed oppstår ideen om ”kunst for kunstens skyld” og ”ren poesi”, og innhold og tematikk skys som pesten.¹⁴⁷ Mediet selv blir tematikken. Store kunstnere som Picasso, Mondrian og Kandinskij henter sin hovedinspirasjon fra mediet selv. Det absolutte kunstverk skal ikke kunne brytes ned i elementer som er mindre enn verket selv. Slik sett er tegneserien, med tekst og bilder, dypt anti-avantgardistisk. Men vi kan også se for oss ordløse serier som kan fungere som poesi. Her møtes det moderne og det postmoderne. Mange kunstverk er postmoderne, men mange har en modernistisk tankegang når det gjelder hva (høyverdig) kunst er eller skal være.

¹⁴⁶ Greenberg 2004 s. 156, note 1.

¹⁴⁷ Greenberg 1989 s. 5.

”Comics” nevnes spesielt hos Greenberg som eksempel på kitsch-kategorien innen kunsten.¹⁴⁸ Andre former for kitsch er magasinforsider, reklame, ”slick and pulp fiction”, Hollywood-film, steppdans osv. Greenberg mener at kitsch ”changes according to style, but remains always the same” og er ”the epitome of all that is spurious”.¹⁴⁹ Så vel en Rembrandt som et kitschprodukt lar seg reproducere like billig. Derfor, spør Greenberg: Hvorfor har da kitschen så mye større appell verden over enn avantgarde og klassisk malerkunst?¹⁵⁰ I sin utlegning om hvorfor russere foretrekker kitschmaleren Repin framfor Picasso, konkluderer Greenberg etter en diskusjon omkring dette at Picasso maler *årsak* mens Repin maler *virkning*, noe som på forhånd er ferdig fordøyd og fortolket. Dermed står Repins malerier for en snarvei til gledene ved kunsten. Den russiske bondens levekår gjør at han ikke har fritid, energi og levekår som er gode nok til å velge Picasso og nyte Picasso i fulle drag. Avantgarden har ikke noe plass i et samfunn hvor staten vil kontrollere kulturresepsjonen, ikke fordi avantgarden er overlegen, men fordi den er kritisk. Den er også mindre mottakelig for totalitær propaganda.¹⁵¹

Tendensen i populærkulturen, som i stor grad omfatter kunstartene som har vokst fram fra 1800-tallet og til i dag, er tydelig når det gjelder å omtale medium og kunstart i samme åndedrag: Filmmediet/kunstarten film, tegneseriemediet/kunstarten tegneserie, fotografiet som medium og kunstart. Clement Greenberg tilskriver også den abstrakte ekspresjonismen sin storhet ved at maleriet kommenterer seg selv. I denne sammenhengen kan man betrakte *Understanding Comics* av Scott McCloud som det perfekte, selvkommenterende kunstverk: En tegneserie som handler om kunstarten tegneserie! Så får det være at Clement Greenberg neppe hadde klassifisert verket som avantgarde.

De mer klassiske kunstartene skiller mellom medium og kunstart. Boka er mediet, litteraturen er kunstarten. Maleriet er mediet, bildekunsten er kunstarten. Tegneserien har helt fra starten vært nært knyttet til sine produksjonsbetingelser, helt fra avisseriene via ”comic books”/tegneseriehefter til større album og dagens tegneserieromaner og -memoarer. I det følgende skal jeg ta for meg en kjent tekst som kan brukes til mye når det gjelder tegneserier, og en av disse tingene er å vise hva som er forskjellen på å omtale tegneserien som et medium og som en kunstart.

¹⁴⁸ Ibid s. 9.

¹⁴⁹ Ibid s. 10.

¹⁵⁰ Ibid s. 12.

¹⁵¹ Greenberg 1989 s. 12f.

Tegneserien i reproduksjonsalderen

Walter Benjamins essay *Kunstverket i reproduksjonsalderen* er hyppig brukt, sitert og omdiskutert siden det kom ut i 1935.¹⁵² Hans hovedpoeng er at det er i ferd med å skje en omveltning i måten vi betrakter kunst på. Først og fremst er det framveksten av de nye kunstformene fotografi og film som endrer vår betraktningsmåte. Kjernen i forskjellen ligger i disse kunstformenenes reproduserbarhet, en erkjennelse som utfordrer tidligere dominerende tanker om originalitet og genialitet i kunsten. Reproduksjon i kunsten har alltid kunnet utføres, påpeker Benjamin, men det er den *tekniske* reproduksjonen som er noe nytt. Tresnittet representerte i sin tid noe nytt for mangfoldiggjøring av tegningen, mens boktrykkerkunsten skapte revolusjon. Siden kom litografiet, som illustrerte hverdagslige hendelser og gjorde at samme verk kunne gjengis i ulike former. Med dette har kunstverk- og filmkunstreproduksjoner erobret en plass blant de kunstneriske prosessene.¹⁵³

En annen konsekvens av det reproduserbare i kunstverkene, er at ”kunstverkets Her og Nå” forringes. Tanken om autensitet stritter imot tanken om den tekniske reproduserbarheten, og lever under en trussel om at den tekniske reproduksjonen står i fare for å være mer selvstendig enn originalen ved at den løfter fram det som ellers ikke lar seg se. Reproduksjonen kan også avbilde utenfor originalens rekkevidde. Dette innebærer at *auraen*, det spesielle og nærmest magiske som knyttes til verkets originalitet, faller bort fra kunstverket, og det reproduerte løses ut av tradisjonens område.¹⁵⁴ Når man så slår i stykker *auraen*, tar vekk det som er originalt og spesielt, tyder dette ifølge Benjamin på at en persepsjon som har sans for det likeartede i verden ”har vokst seg så sterk at den med reproduksjonens hjelp trenger inn i det unike.”¹⁵⁵

Distanse og nærhet er også viktige begreper i denne sammenhengen. *Auraen* ved et kunstverk er noe som ifølge Benjamin bringer noe veldig fjernt, betydningen av kunstverket og forståelsen av dette, så nær betrakteren som det er mulig å komme: ”(...)kunstverkets auratiske eksistensform [skilles] aldri fullstendig fra dets ritualefunksjon.”¹⁵⁶ Det har til nå altså vært noe rituelt over betraktningen av kunst, noe magisk som man må være innvidd for å kunne delta i og for å kunne fastslå ekthet og autensitet.

Med fotografiet kom kunsten inn i en krise forbundet med akkurat dette. Krisen ble møtt med teorien *l'art pour l'art*, kunst for kunstens skyld. Benjamin kaller denne teorien

¹⁵² Utgangspunktet for min behandling av Walter Benjamins ”Kunsten i reproduksjonsalderen” er min artikkel ”Hekta på tegneserier. På sporet av en tapt kunstart” i *Arr* nr 1/2006.

¹⁵³ Benjamin s. 37f.

¹⁵⁴ Benjamin s. 38f.

¹⁵⁵ Benjamin s. 41.

¹⁵⁶ Ibidem.

”kunstens teologi”,¹⁵⁷ som han mener er skadelig fordi den løsriver kunsten fra sin sosiale funksjon og tilknytningen til et emne. Krisen oppstår i det autentisitet ikke lenger kan anvendes som kriterium på kunstproduksjonen, og dermed endres også kunstens samlede funksjon, og grunnlaget i ritualet erstattes av grunnlaget i politikk. Kultverdien fortrenses av utstillingsverdien: mens man opprinnelig lagde gudestatuer som bare presten kunne se i sin celle og madonnabilder som var tildekket store deler av året, lages det nå kunst som med letthet kan vises for mange på en gang – en større vekt på utstillingsverdien: ”Den absolutte vekt som i dag blir lagt på dets utstillingsverdi, gjør kunstverket til et bilde med helt nye funksjoner”.¹⁵⁸ Den kvantitative forandringen har skjedd i så stor grad at den har virket inn på persepsjonen av kunsten. Dermed står den også for en kvalitativ forandring i måten vi betrakter kunst på. Kunstverkene ”emansiperes fra ritualets skjød”¹⁵⁹ og gjør produktet og dets innhold lettere tilgjengelig.

Kultverdien er imidlertid gjenstridig, og særlig ser vi dette i fotografiet. Portrettet, bilder av menneskeansikter, forbindes med det Benjamin kaller minnekulten, dyrking av minner om avdøde og fjerne personer vi har kjær. Bildenes betydning i illustrerte aviser oppholder Benjamin seg også litt ved. I avisene er nemlig bildetekstene for første gang helt obligatoriske, ikke fordi publikum er tungnemme og må forklares hva de ser, men fordi filmen har innbudt til en ny måte å tenke bilder i rekkefølge på. Direktivene bildetekstene gir, ”blir enda mer presise og befalende i filmen, der oppfatningen av hvert eneste bilde synes å være bestemt av alle de foregående bilder”.¹⁶⁰ Benjamin beskriver her en helt ny kunstopplevelse, uavhengig av kunstart, som har med det spesifikt *moderne* å gjøre – kunstformer hvor flere bilder følger på hverandre og forståelsen av ett bilde avhenger av de foregående, og hvor teksten har en helt spesiell betydning. Det er ikke nødvendigvis gitt at teksten har samme funksjon og samme revolusjonerende potensial som Benjamin tenker seg, men kunstsynet gir oss en interessant tilnærming til hva en tegneserie er.

Omveltningen i kunsten som Benjamin snakker om, mener han foregikk fra 1800-tallet og inn på 1900-tallet, ”men det 20. århundre var lenge blind for den”.¹⁶¹ I diskusjonen om hvorvidt fotografiet var kunst, glemte man å stille seg det viktige spørsmålet: Hadde fotografiets opprinnelse forandret kunsten som helhet?

¹⁵⁷ Ibid s. 42.

¹⁵⁸ Ibid s. 44.

¹⁵⁹ Benjamin s. 44.

¹⁶⁰ Ibid s. 46.

¹⁶¹ Ibidem.

I lys av Benjamins tanker står tegneserien i en interessant særstilling. Tegneserien har rett nok ikke hatt den samme omveltende rollen som fotografiet og filmen fra starten av, men føyer seg klart inn som en del av et helhetlig bilde som en av flere nye kunstarter hvor reproduserbarheten var et sentralt kjennetegn, som utfordret tanken om kunstens autonomi og kultverdi. Det er en besnærende tanke at tegneserien så å si fra sidelinjen hadde en liten finger med i spillet i Benjamins auraknusing. Tegneserien har også hatt en evne til å ta opp i seg andre sjangere og uttrykksformer for å skape noe helt nytt og unikt.

Når Benjamin videre utarbeider blindhetspoenget i forhold til kunsten, nevner han ”den blinde voldsomhet som kjennetegner filmteoriens tidlige stadier”.¹⁶² En av teoretikerne han nevner, er Abel Gance, som sammenlikner filmen med hieroglyfene ved å si at ”her har vi altså (...) igjen nådd fram til de gamle egypteres uttrykksnivå”.¹⁶³ Benjamin kaller teoretikere som tenker i disse baner for reaksjonære idet de vender seg mot slike fortolkningsmodeller, ”om de ikke vender seg direkte mot det sakrale, så dog mot det overnaturlige” og at ”det er meget lærerikt å se hvordan bestrebelsen etter å knytte filmen til *kunsten* tvinger disse teoretikerne til hensynsløst å tolke kultiske elementer inn i den.”¹⁶⁴ Lærerikt er det også når man sammenlikner dette med hvordan flere tegneserieteoretikere og -historikere velger å knytte tegneseriene med nettopp hieroglyfene, og flere bruker dette nærmest som legitimitet for at tegneserier er noe som har eksistert siden tidenes morgen og dermed har krav på anerkjennelse og legitimitet. Will Eisner og Roger Sabin er blant dem som har gjort dette. I et intervju på ekstramaterialet til filmen *300*, som opprinnelig var en tegneserie, sier serieskaper Frank Miller at tegningene var det som opprinnelig var til stede og at det var det som var den opprinnelige kommunikasjonsformen, før skriften kom.¹⁶⁵ Ser vi her den samme mekanismen som i filmteoriens tidlige dager? Kan hende det er en innarbeidet mekanisme å forankre sitt teoretiske objekt i noe historisk trygt for å søke støtte og legitimitet.

Apparatet som formidlingskanal skiller filmen fra teatret. Publikums holdning er bekræftende, og den personlige kontakten med skuespilleren forstyrrer ikke. Publikum identifiserer seg med apparatet og overtar deretter apparatets holdning som tester – en holdning kultverdien ikke tåler å bli utsatt for. Auraen er knyttet til Her og Nå, og den kan ikke avbildes. Auraen rundt skuespilleren bortfaller dermed også i filmen. Kan vi med tegneserien kanskje snakke om det nærmest komplette auratap? De aller nyeste kunstartene vi har, som tegneserien og dataspillet, kjennetegnes ved at de er svært nært knyttet til sitt

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Gance i Benjamin s. 46.

¹⁶⁴ Benjamin s. 47.

¹⁶⁵ Miller, intervjuet på ekstramaterialet til *300* (Warner Bros, Bluray-utgave, 2008).

medium, i betydningen hva slags formidlingskanal de tilhører. Litteratur og bildekunst har levd sitt eget liv utenfor selve verket i mange år, gjennom eleverte diskusjoner, sekundærlitteratur om verkene og en videre kontekst for resepsjonen av verkene. Tegneserien er fremdeles i stor grad forbundet med hva slags format den kommer ut i, og det er kanskje derfor tegneserieromaner er blitt så populært. Språkbruken indikerer at ”medium” er langt mer utbredt enn ”art” eller ”art form”. Publikum opplever også ”den intensive sammensmeltingen med apparatet”,¹⁶⁶ en nærmest uløselig forbindelse med mediet.

Det er noe fundamentalt demokratisk ved de nyeste kunstformene som tiltaler Benjamin. Kunstformene har fått en masseutbredelse som de ikke har hatt tidligere. Alle som vil, har muligheter til å publisere noe. Uttrykksevnen blir fellesgods, noe som kan anvendes fra litteraturen og det skrevne ord generelt og over på filmen – og på tegneserien. Distansen man tidligere følte til kunstverk er erstattet med en nærhet som Benjamin illustrerer gjennom et bilde med magikeren og kirurgen. En magiker har en naturlig distanse til det han holder på med, mens kirurgen er nødt til å ”trenge inn i virkelighetens vev”¹⁶⁷ for å få gjort det han skal. Magikeren – og maleren – lager med sin distanse et totalbilde, mens kirurgen – og kameramannen – lager fragmenter som settes sammen etter et nytt prinsipp.

Følelsen av å inngå i en masseopplevelse gjør også noe med vurderingen av verket, og skiller de nye kunstartene fra de gamle, noe Benjamin understreker ved å si at ”[i] kinoloalet faller publikums kritiske og nytende holdning sammen” og ”[d]et er ganske enkelt slik at maleriet ikke kan være gjenstand for en simultan kollektiv konsumpsjon.”¹⁶⁸ Arkitekturen trekkes fram som en kunstart der publikum har kunnet gjør begge deler. Tegneserien blir en underlig fugl i dette selskapet og havner i en interessant mellomposisjon. Ser vi på leseromgivelsene for en tegneserie, er den i stor grad en individuell opplevelse, enten det dreier seg om en ung gutt som kjøper et superheltblad og nyter dette hjemme på gutterommet eller en 25 år gammel jente som kjøper en kritikerrost tegneserieroman på Tronsmo. Dermed skulle den være mer lik malerkunsten når det gjelder betraktning, ifølge Benjamin. Imidlertid er det masseproduserte, eller snarere reproduserbarheten, så sterkt knyttet til tegneserien at vi nesten kan si at det er iboende i tegneseriens egenart. Følelsen av masseopplevelse er dermed uunngåelig til stede.

¹⁶⁶ Benjamin s. 55.

¹⁶⁷ Benjamin s. 54.

¹⁶⁸ Ibid s. 55.

Deretter er Benjamin inne på en formalanalyse for å illustrere hvordan filmen øker innsikten ”i de tvangsmekanismer som styrer våre liv”¹⁶⁹ og hjelper til med å se nye strukturdannelser. De konkrete virkemidlene han tar for seg, er forstørrelsen og slow motion-teknikken, og den førstnevnte har absolutt relevans for tegneserien. I likhet med filmen forstørrer tegneserier små, hverdagslige rekvisitter og undersøker nye spillerom for vår erkjennelsesevne i hverdagen. Også disse effektene er med på å ødelegge auraen ved kunstverkene fordi det hverdagslige har en så sentral rolle og dermed tar bort mystikken og det utilnærmelige ved verket. Benjamin sier videre hvordan assosiasjoner og kontemplasjoner foran lerretet med maleriet på forsvinner foran filmlerretet, hvor en ikke rekker å stoppe opp. Dette kaller Benjamin filmens ”sjokkvirkning”, en sjokkvirkning ”som krever åndsnærværelse for å nøytraliseres.”¹⁷⁰ Sjokkvirkningen består i assosiasjonsrekken som hele tiden brytes. Nok en gang befinner tegneserien seg i en interessant mellomposisjon. Her har vi bilder som følger etter hverandre og av hverandre. Imidlertid er leseren, i motsetning til filmpublikummet, fri til å stoppe opp der han eller hun vil for ytterligere kontemplasjon. Om dette ikke nødvendigvis er den tradisjonelle og mest hyppige måten å lese tegneserier på, blir det gitt ut stadig flere verker som krever nettopp en slik tett gjennomlesning. Likevel er det nok mange som leser tegneserier som de ser film: lineært, fortløpende og hvor også historien er lagt opp slik at man skal bla om til neste side raskest mulig for å få med seg handlingen.

Benjamin kommer så inn på forholdet mellom atspredelse og konsentrasjon. I dette ligger en motsetning: når man sysler med atspredelser, gjør man det for å underholdes, slappe av, more seg. Konsentrasjon er noe helt annet som fordrer ro, fokusering, kontemplasjon. Benjamin skriver imidlertid om ”massens atspredelse”: ”Den adspredte massen (...) lar kunstverket synke ned i seg.”¹⁷¹ Etter å ha vendt seg mot arkitekturen som et eksempel på dette, skriver han at ”(...) de oppgaver det menneskelige sanseapparat stilles overfor i historiske brytningstider, kan ikke løses ved optikk, dvs. kontemplasjon, alene. De overvinnes litt etter hvert gjennom tilvenning, ledet av den taktiske tilegnelse.”¹⁷² Det atspredte publikum kan altså være svært bevisst på hvordan de tilegner seg de nyere kunstartene, men det krever tid og tilvenning. Publikum beskrives helt til slutt som ”en eksaminator som samtidig lar seg underholde”.¹⁷³ Dette er en viktig tekst fordi den tar et massepublikum på alvor. En trenger

¹⁶⁹ Ibid s. 57.

¹⁷⁰ Ibid s. 60.

¹⁷¹ Benjamin s. 61.

¹⁷² Ibid s. 62.

¹⁷³ Ibidem.

ikke nødvendigvis være enig i det marxistiske utgangspunktet for teksten, hvor formålet med massekulturen er å bevisstgjøre massene hvordan samfunnet henger sammen.

Det spesielle med tegneserien er at dyrkingen av minnekulten nærmest ikke har tatt til før på 1980-tallet, med oppblomstringen av tegneserieromaner i memoarsjangeren som vi har sett vokse helt fram til i dag. Art Spiegelmans *Maus* fra 1986 var banebrytende i så måte, og er interessant i lys av Benjamin. Minnekulten som han snakker om i fotografiet, gjenkjennelsen av nære og kjære i portretter, er til stede, men heller på tross av enn på grunn av gjenkjennelige ansikter. I *Maus* er det tydelig at karakterene er forfatterpersonen og hans nærmeste familie, men samtlige opptrer i dyreskikkelse. Scott McCloud har påpekt hvordan det maksimalt abstraherte tegneserieansiktet med to prikker og en strek i en sirkel gjør enkle tegneserieansikter gjenkjennelige: "...when you enter the world of the cartoon... you see yourself."¹⁷⁴ Betyr dette at tegneserien ikke har realisert sitt fulle potensial før nesten hundre år etter at kunstarten oppsto? Påstanden kan nok sjokkere enkelte, men hvis vi tar de manglende utviklingsmulighetene og mangelen på teoretisering omkring fenomenet, samt produksjonsbetingelsene i betraktning, kan det være noe sant i dette.

"Memoarer i tegneserieform" karakteriserer også de to tegneseriememoarene jeg skal se nærmere på i neste og siste kapittel. *Persepolis* av Marjane Satrapi og *Fun Home* av Alison Bechdel har utnyttet mulighetene i kunstarten på en avansert måte.

¹⁷⁴ McCloud s. 36.

Kapittel 5

Tegneseriens stil og fortellermåter. *Fun Home* og *Persepolis*

Så langt har jeg forsøkt å sirkle inn det tegneseriespesifikke fra flere sider: gjennom tegneserieteoretikerne selv og deres ulike teoretiske utgangspunkter, hvilke elementer tegneserien består av og allmenne problemstillinger fra den filosofiske estetikken. Vi har dessuten sett på de formmessige bærebjelkene i tegneserien: snakkeboblen, ruten og sidelayouten. Disse er formgrep som kan brukes på mange ulike måter og åpne for unike samspill mellom tekst og bilde. Det finnes også ulike fortellergrep som benyttes for å transportere handlingen fra rute til rute, hvor Scott McClouds seks ulike overganger (kapittel 3) kan være ett eksempel for å vise hvordan dette kan gjøres i praksis. Det kan også ligge narrative grep i hvordan en serieskaper velger å plassere rutene i forhold til hverandre på en side og hvilket størrelsesforhold de står i til hverandre. Viktig for leseropplevelsen kan det også være å fastslå på hvilke steder man må bla om i et album eller i en tegneserieroman for å fortsette å lese historien.

Frigjøring i rutene

Persepolis av Marjane Satrapi er et selvbiografisk verk. Marjane bor i Teheran sammen med foreldrene sine i en turbulent tid. Når sjahen blir styrtet under revolusjonen i 1979, er hun bare ni år gammel, og vi følger henne til hun ved bokas slutt reiser ut av Iran og til Frankrike som 24-åring når hun er ferdig med sin utdannelse på kunstakademiet i Teheran. På disse årene opplever hun at nære familiemedlemmer blir utsatt for forfølgelse og tortur, og Marjanes trassighet mot autoriteter skaper også store problemer for henne. Foreldrene frykter for hennes sikkerhet og sender henne til Østerrike for å gå på skole i midten av tenårene. Eksplisitt seksualitet, eksperimentering med narkotika og grove svik fra mennesker hun blir glad i, blir en for voldsom overgang, en for stor grad av frihet. Marjane går inn i en dyp depresjon og bor på gata i flere måneder før hun oppsøker tanten hun opprinnelig bodde hos og reiser tilbake til foreldrene i Iran. Vel hjemme begynner hun å studere, havner i et kjærlighetsløst ekteskap og finner en faglig selvtillit som gjør at hun vil reise utenlands – denne gangen frivillig.

Første del av *Persepolis* kom første gang ut i Frankrike i 2000. Siden kom en ny bok i året til de fire delene utgjorde den komplette historien i 2003. I Norge kom boka ut i ett

samlet bind i 2005, og *Persepolis* er også oversatt til en rekke andre språk som engelsk, spansk, tysk, gresk og svensk. I samarbeid med regissøren og manusforfatteren Vincent Peronnaud har Satrapi stått bak en animasjonsfilm basert på boka, og i 2007 hadde filmen premiere under filmfestivalen i Cannes. Her ble den tildelt juryens spesialpris, og i 2008 fikk *Persepolis*-filmen to César-priser (Frankrikes svar på Oscar), en for beste debutfilm og en for beste adaptasjon.

Helt fra begynnelsen forstår leseren at Marjane og hennes familie har en intellektuell kapasitet ut over det vanlige. Yndlingstegneserien til Marjane som liten heter *Den dialektiske materialismen* og er laget på grunnlag av Karl Marx' verk ved samme navn. Vi ser også innledningsvis at moren like etter revolusjonen hadde havnet i myndighetenes søkelys etter å ha deltatt i en demonstrasjon mot at jenter måtte gå med slør: "Ma mère a été prise en photo par un journaliste allemand lors d'une de ces manifestations./J'étais vraiment très fière d'elle. Sa photo a été diffusée dans toute l'Europe."¹⁷⁵ Når bildet havner i et iransk magasin, blir hun imidlertid redd: "Elle s'est teint de cheveux/Et porta longtemps des lunettes noires."¹⁷⁶ Dette blir det frihetskjempende foreldreidealet Marjane vokser opp under. Når Marjane i klasserommet annonserer at hun skal bli profet når hun blir stor, deler ikke foreldrene bekymringene som moren til en av klassekameratene hennes uttrykker over dette utsagnet.¹⁷⁷

Også bestemoren er en vesentlig skikkelse i Marjanes liv. Bestemoren er en tøff og rettskaffen dame som oppmuntrer Marjanes frihetssøkende natur – og slår hardt ned på det når hun en eneste gang går på akkord med sin egen integritet og avleder oppmerksomheten til politiet som holder på å arrestere henne ved å påstå at en tilfeldig forbipasserende har antastet henne. Samtidig representerer bestemoren det kvinnelige i denne boka. For å holde brystene faste, putter hun jasminblomster i bhen.

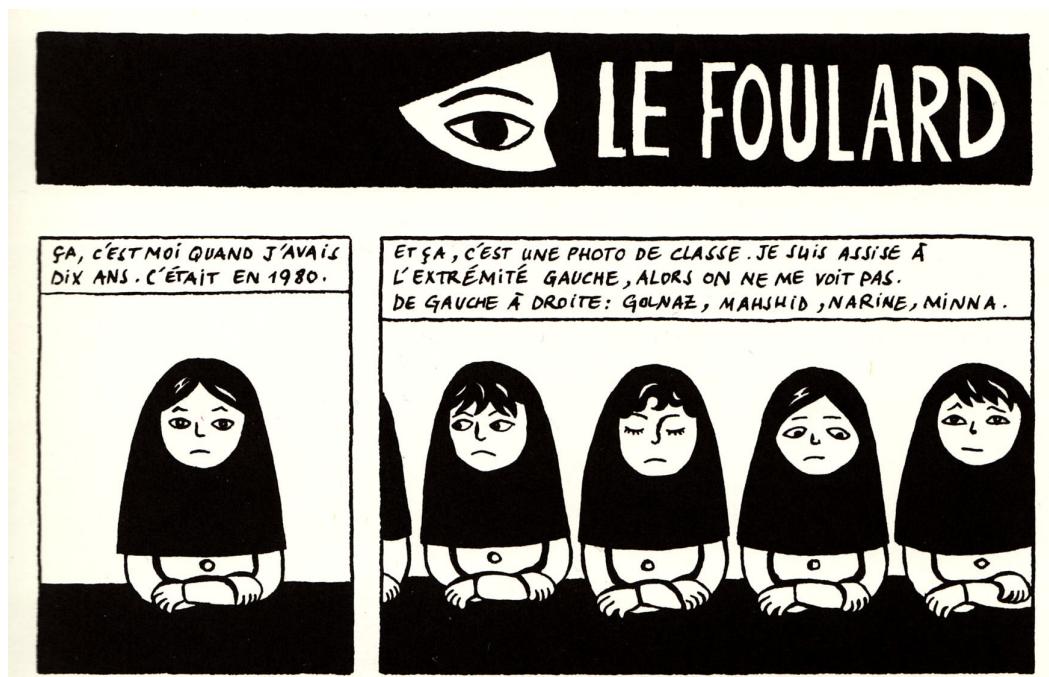
Bestefaren, som nå er død, viser seg å ha vært svært delaktig i Irans historie. Han hadde studert i Europa og var en av kongens utvalgte menn, en av flere "prinser", og ble utnevnt til statsminister. Imidlertid begynte han å tvile på det ideologiske grunnlaget han var en del av, og forkastet monarkiet til fordel for kommunismen. Dermed vendte regimet seg mot ham, og han ble satt i fengsel gjentatte ganger. Om han ble utsatt for tortur eller ikke, er uvisst. Vi får se at datteren, altså Marjanes mor, må åpne døra for politifolk og hele tiden si at faren ikke er hjemme, enten han faktisk er det eller ikke. Vi ser også at han får besøk av kona og datteren i fengselet og datteren vil ri på ryggen hans. Moren ber henne om å la være, mens

¹⁷⁵ "Under en demonstrasjon ble moren min fotografert av en tysk journalist./Jeg var virkelig stolt av henne. Bildet ble trykt over hele Europa."

¹⁷⁶ "Hun farget håret,/og gikk lenge med mørke briller."

¹⁷⁷ *Persepolis 1* s. 8-12.

faren sier likevel ja, selv om det gjør svært vondt for ham.¹⁷⁸ I avsnittet med tittelen Persepolis¹⁷⁹ spør Marjane bestemoren om hvor vanskelig det måtte være at mannen hennes var i fengsel til stadighet. Bestemoren er imidlertid unnvikende og begynner i stedet å fortelle barnebarnet sitt om Irans historie. Moren sier senere at faren hennes hadde revmatisme, men andre hendelser senere i boka viser at det ikke er utenkelig at han kan ha blitt torturert.



13. De første bildene i *Persepolis 1* understreker at tematikken er identitet og viser tydelig tegneseriens evne til å abstrahere.

Identitet, stil og plagiat

Fra de første rutene i *Persepolis* (ill. 13) viser serieromanen ikke bare hvordan identitet er et vesentlig tema, men også hvordan tegneserier kan behandle dette temaet på en mediespesifikk måte. Fra første side er Satrapis tekst så direkte og deskriptiv som den kan få blitt: "Ça, c'était moi quand j'avais dix ans. C'était en 1980./Et ça, c'est un photo de classe. Je suis assise à l'extrémité gauche, alors on ne me voit pas. De gauche à droite: Golnaz, Majhid, Narine, Minna."¹⁸⁰ Fra første øyeblikk får vi et eksempel på gjenkjennelse og identitet. Kjennetegnene til hver av de fem jentene er tegnet slik at de er minimale og vanskelige å oppdage ved første øyekast: En har en litt større nese enn de andre, noen har buede øyenbryn mens andre har

¹⁷⁸ Ibid s. 28f.

¹⁷⁹ *Persepolis 1* s. 30–36.

¹⁸⁰ Ibid s. 7. "Dette er meg da jeg var ti år. Det var i 1980./Og dette er et klassebilde. Jeg sitter ytterst til venstre, så jeg synes ikke. Fra venstre til høyre: Golnaz, Mahjid, Narine, Minna."

rettet. Ansiktene som titter fram fra sjalene, er til forveksling like. Tegneseriens evne til å abstrahere og gjøre ansikter universelt gjenkjennelige vises her til fulle.

Språket til Satrapi er korthogd og presist. Det er sjelden hun fortaper seg i spesielt lange setninger, og den lengste fortellerteksten er på tre setninger og fyller ¾ av en nokså liten rute.¹⁸¹ Skulle man ha med seg forforståelsen av at tegneserier er enkle historier for barn, kan man ut fra de to første rutene, både av den enkle tegnestilen og det nedstrippede språket, bli forledet til å tro at boka er en historie om Marjane og vennene hennes på skolen i 1980. Så feil kan man ta. Historien males ut over et langt større lerret enn dette, noe som blir tydelig fra og med tredje rute, med en folkemengde som hytter med nevene, og med en forklarende tekst om at den islamske revolusjonen hadde skjedd året før. Deretter kommer ytterligere faktaopplysninger om hendelsene i Iran i 1979, og storpolitikkens harde realiteter går rett inn i handlingen. Tonen er hele tiden saklig og nøktern. Bildene tilfører kraft, styrke og ironi.

Fra hun er ganske liten må Marjane forholde seg til død og elendighet i mange avskygninger. En dag kommer

Marjanes far hjem etter å ha tatt bilder av folk i gatene, kort tid etter sjahens fall. Han forteller moren, svigermoren og Marjane om martyrhyllestene som menneskemengdene har begynt med, en praksis som går helt over styr. Folk bærer lik på skuldrene hele veien til nærmeste kirkegård mens



de gråter for dem og hyller deres brave innsats. Faren ser først en slik menneskemengde, og så en til, en gammel mann som blir hentet ut av huset sitt på bære:

14. Det er ikke så lett for ei ni år gammel jente å forstå hva ordene representerer.

”Les personnes qui n’étaient pas parties avec le premier se sont ruées sur le vieux scandant des slogans révolutionnaires et en le portant en héros.”¹⁸² En i mengden roper: ”Voilà un autre martyr”.¹⁸³ Så kommer enken til den avdøde ut og forklarer at han ikke var en frihetskjemper – han døde av kreft. En forvirring oppstår i mengden, ender med at en av demonstrantene trøster enken, som etter hvert slutter seg til demonstrantene og begynner selv å rope slagord.

¹⁸¹ *Persepolis* 4 s. 247, nederste rute til høyre.

¹⁸² *Persepolis* 1 s. 35. ”De som ikke hadde fulgt det første, stormet fram mot gamlingen og ropte revolusjonære slagord, hyllet ham som en helt.”

¹⁸³ *Ibid* s. 36. ”En martyr til.”

Denne historien forteller faren, og alle de voksne ler godt når faren kommer til sluttpoenget med den demonstrerende enken. Men ni år gamle Marjane har problemer med å finne en forbindelse mellom betydningslagene i det som sies. "Quelque chose m'échappait. Cadavre, cancer, mort, assassin... Rigolade?"¹⁸⁴ undrer hun, før hun forsøker å tilpasse seg situasjonen ved å skoggerle – og de voksne ser rart på henne (ill. 14, se foregående side). Selv om dette er en lynende intelligent ung jente, er hun ikke i besittelse av den samme abstraksjonsevnen som de voksne. Dette kan også betraktes som betegnende for tegneseriefortolkning i sin alminnelighet. Siden tegneserier tradisjonelt er betraktet som noe mindreverdige og selvforklarende, kan det være at enkelte lesere er nødt til å "bli voksne" for å ta inn over seg at tegneserier kan ha et abstraksjonsnivå.

Umiddelbart kan det slå en at de sterke svarthvite kontrastene er en direkte avspeiling av den lille jentas sterke opplevelser. Paul Gravett sammenlikner Satrapi stil med tresnitt og skriver følgende i sin korte presentasjon av serien: "The bold simplicity of her woodcut-style drawings matches the directness and honesty of these memories."¹⁸⁵ Tresnittet har vært inspirasjon for en rekke tegneserier tidligere, blant annet en bevegelse som laget ordløse "woodcut novels" fra slutten av 1910-tallet og til omtrent 1950.¹⁸⁶ Mange av disse hadde til hensikt å avspeile kritikkverdige sosiale forhold på en måte som er gruoppvekkende og kaller på sympatien. En soleklar inspirasjon er den tyske grafikeren og skulptøren Käthe Kollwitz, som fra 1890-årene og fram til 1930-tallet laget grafiske serier som *Veveropprøret* (1894-98) og *Krig* (1920-24) med en særegen dramatik, mørke og mennesker med lite gjenkjennelige ansiktstrekk. Den helt svarte bakgrunnen i ruten der Marjane lurar på sammenhengen mellom de makabre detaljene og de voksne latter i eksempelet over bidrar til at man ikke merker seg så mye annet enn den lille jenta, fortellerteksten og snakkeboblene over hodet hennes. Det er ingen andre detaljer i bildet som påkaller vår oppmerksomhet, og vi blir nødt til å ta inn over oss hva hun føler og tenker.

Marjane Satrapi har flere ganger uttalt at hun ble oppmuntret til å fortelle sin historie i tegneserieform av den kjente franske serietegneren David B., et kunstnernavn for Pierre-François Beauchard.¹⁸⁷ Han er mest kjent for skildringen *L'Ascension du Haut-Mal* (kom på norsk i 2007 med tittelen *Epileptisk*) og var en av grunnleggerne av serietegnerkollektivet

¹⁸⁴ Satrapi s. 36. "Jeg forsto ikke. Lik, kreft, død, morder... Latter?"

¹⁸⁵ Gravett s. 71.

¹⁸⁶ Tyskeren Frans Masereel var den mest produktive og den mest kjente tresnittroman-forfatteren. Se Beronä, David A.: *Wordless Books*. Abrams, New York 2008.

¹⁸⁷ Chalmers s. 1.

L'Association som ble forlag i 1990, et forlag som også har gitt ut Marjane Satrapis bøker i Frankrike. I tillegg har han skrevet forordet til den franske utgaven til *Persepolis I*.

Douglas Wolk synes Satrapis David B.-inspirasjon grenser til plagiat, og klarer av den grunn ikke å sette ordentlig pris på *Persepolis*: "Her deliberately flat, two-dimensional images are almost homages to B.'s fiercely squashed perspective and military-tapestry figures, but they're usually just simplified representations of real perception; they don't have B.'s scary mystery or sense of raging, overwhelming floods of imagination."¹⁸⁸ Wolk innrømmer at mye av ambivalensen overfor *Persepolis* skyldes at når han viser folk *Epileptic*, bemerker mange at den har etterapet *Persepolis* – når det i virkeligheten er omvendt. Det faktum at *Persepolis* har blitt mye mer kjent i engelskspråklige områder enn *Epileptic*, bidrar også til Wolks negative følelser.

Bildet er nok litt mer nyansert enn som så. Den svarthvite stilen er ikke bare typisk for David B., men også for en hel generasjon franske tegnere. Stilen kan sies å være en videreføring av *ligne claire*, uten perspektiv og med klare kontraster. Forskjellen fra Hergés *ligne claire* er at kontrastene blir langt skapere gjennom den til tider ekstreme bruken av svart og hvitt hvor enkelte bakgrunner er nyanseløst svarte eller hvite.

Torturscenen

Kapitlet "Les Héros" starter med å fortelle om da 3000 politiske fanger ble sluppet ut av et fengsel i Teheran etter at sjahen gikk av i 1979 (ill. 15a og b). To av dem, Siamak og Mohsen, er venner av Marjanes familie, og begge kommer på besøk til familien etter at de er sluppet fri. Mohsen kommer sist, og det viser seg at han og Siamak kjenner hverandre fra fengslet. En av hans første kommentarer er: "Husker du den dagen de rev av meg neglene?" Dette er starten på en samtale mellom de to frigitte fangene om prøvelsene de og deres medinnsatte ble utsatt for. I hver eneste rute under denne samtalen ser vi det skrekkslagne blikket til den da ti år gamle Marjane, fram til ruten hvor også hennes forskrekkede foreldre er avbildet og med fortellerteksten "Foreldrene mine var så opprørte.../...at de glemte å skåne meg for denne opplevelsen..." Marjanes far spør så etter en annen bekjent, Ahmadi, og Siamak kan fortelle at han er blitt myrdet. En åpen rute som strekker seg over hele sidens bredde og så godt som resten av lengden skildrer torturen Ahmadi ble utsatt for i så vel ord som bilder.

¹⁸⁸ Wolk s. 145.



15a. Torturscenen i Persepolis 1, s. 55.



15b. Torturscenen i *Persepolis 1*, s. 56

I den store ruten på side 55 hvor torturscenen foregår, er tegningen av Siamak, Mohsen, Marjanes far og Marjane selv kraftig forminsket og plassert i venstre hjørne ved siden av Siameks replikk som forteller at Ahmadi er myrdet og hvorfor torturistene var spesielt ute etter ham: han var en del av geriljaen. Vi ser så en sekvens med tre tegninger hvor Ahmadi

blir pisket mens han ligger på kne, får flere piskeslag mens han er bundet på hender og føtter, ligger på en benk og brent på ryggen med et strykejern og opplever at en vakt tisser på den såre ryggen hans. Tegnestilen til Satrapi er så enkel og likefram at man kan hevde at en slik torturscene får noe tilforlatelig over seg. På den neste siden blir går imidlertid skildringen i en annen retning. Fortellerteksten sier: ”Til slutt skar de ham i biter”. Tegningen som står til, er en svært konkret, visuell gjengivelse av hva teksten bokstavelig uttrykker. Mannen er kuttet møysommelig opp i nøyaktig sju deler. Tegningen inneholder ikke blod eller merker etter torturen vi nettopp har sett at han har vært gjennom. Underkroppen og beina ser hule ut, akkurat som en billig kopi av en Ken-dokke i plast. Valget av denne typen avbildning tar det språklige svært bokstavelig framfor å vise realismen i det setningen uttrykker.

Torturskildringene har en minimalistisk strek, men viser likevel tydelig piskeslagene, strykejernbrenningen og et lidende ansiktsuttrykk hos den torturerte. ”Skåret i biter”-tegningens bokstavelighet i forhold til setningen i fortellerteksten kan tyde på at Satrapi vil vise denne forestillingen om den torturerte som mer umiddelbar og fri for konvensjoner, slik et barn ville sett den. Her ser vi plutselig torturbegrepet, som også er nytt for den ti år gamle Marjane, med øyne som ikke har sett like mange eksempler på en hard virkelighet eller er så preget av konvensjoner som de voksne i samme rom har. På side 55 poengterer hun dessuten at ”foreldrene mine glemte å skåne meg for denne opplevelsen”.

Mohsen forteller i en tidligere sekvens om hvordan torturistene i fengslet stumpet sigaretsneiper på ryggen og lårene deres – mens han selv røyker en sigarett. Det at han røyker selv, blir forsterket av hvordan lille Marjane stirrer opp på sigaretten med redsel i blikket. Skjønt, er det i blikket? Kanskje, men blikket forsterkes av at munnavvikene i den enkle strekmunnen er vendt nedover og en krøllstrek over øyet indikerer en bekymringsrynke mellom øyenbrynene.

Det er også verdt å merke seg forandringen i skildringen av torturen. De tilnærmet realistiske, om enn minimalistiske, tegningene på s. 55 avløses av en annen betraktningsmåte når vi blar om til neste side, med ”skåret i biter”-tegningen som nærmest har humoristisk karakter. Satrapi viser med dette hvordan en kan bearbeide informasjon som er tung og vanskelig å ta inn over seg. Som en norsk, europeisk, vestlig og beskyttet leser blir det vondt og absurd å tenke på at denne lille jenta, som har vist seg som skarp, vitebegjærlig, trassig og morsom gjennom de noenogfemti foregående sidene, lever i et samfunn hvor hun kommer så tett inn på vold, tortur og undertrykking. Absurditeten blir bare større når vi senere ser hvordan ungene i gata leker torturleker og Marjane bebreider faren for at han ikke har vært i

fengsel eller blitt torturert så hun kan fortelle ærerike historier og imponere klassekameratene – hun gjør et forsøk, men uten særlig suksess.¹⁸⁹

Dårligere enn hun er?

Patricia Storace har i *New York Review of Books* anmeldt den engelske utgaven av *Persepolis* (7. april 2005). I motsetning til den norske utgaven, ble boka på engelsk gitt ut i to deler med titlene *Persepolis 1* og *Persepolis 2*.¹⁹⁰ Om den første boka skriver Storace: "That *Persepolis 1*, a book in which it is almost impossible to find an image distinguished enough to consider an independent piece of visual art, and equally difficult to find a sentence which in itself surpasses the serviceable, emerges as a work so fresh, absorbing, and memorable is an extraordinary achievement."¹⁹¹ Dette er en observasjon som legitimerer tanken om at konvensjonene for tegneserieanalyse er fulle av hull/stykkevis og delt/ligger hulter til bulter i småbiter. I realiteten stiller hun et spørsmål av ontologisk karakter for tegneseriens del: "Verken tegningene eller hver enkelt bolk med tekst kan sies å holde spesielt høy kvalitet hver for seg. Hvorfor blir da dette verket så godt?" Hun gir delvis et svar gjennom å relatere til andre kunst- og uttrykksformer. Bildene er ifølge henne ikke illustrasjoner, men "visual journalism", og dialogen er en "verbal equivalent of a movie".¹⁹²

Senere kommer Storace inn på Satrapis rolle som tokulturelt menneske som voksen. *Persepolis* er skrevet på fransk, Satrapis "eksilspråk" og andrespråk som er strukturelt forskjellig fra morsmålet farsi, i den grad at det skrives og leses i forskjellige retninger. Storace mener tegneserien har en egen evne i seg til å uttrykke dobbelthet, noe jeg mener er et viktig poeng som hun dessverre ikke utdyper i særlig grad. La oss se nærmere på "skåret opp i biter"-scenen igjen. Denne uttrykker nettopp dobbeltheten som tegneserien har sin egen evne til å skildre på en utmerket måte. På det narrative planet foregår en redegjørelse for hvordan en politisk fange blir torturert og til slutt drept i fengslet. Alt er holdt i en saklig, nøktern tone, helt til den konkrete språkbruken "til slutt skar de ham opp i biter" avstedkommer et skifte i tegnestilen som viser en stilisert, overbokstavelig tegnet tolkning av hendelsen. Her opptrer også to narrative plan og to fortellere på samme tid: Moshen, hvis stemme er å lese i fortellerteksten i ruta øverst til høyre, og Marjanes barneblikk som fortolker "skåret opp i biter" og materialiserer seg i tegningen som utgjør mesteparten av ruten.

¹⁸⁹ *Persepolis 1* s. 58.

¹⁹⁰ Referansene til sidetall her er til utskriften fra nettet, da det bare er mulig å kjøpe artikler enkeltvis fra tidsskriftet dersom man ikke er abonnent på papirutgaven og artiklene ikke foreligger i pdf-format direkte fra tidsskriftet, kun som ren tekst.

¹⁹¹ Storace s. 1.

¹⁹² Ibidem.

Disse to fortellernivåene er det vanskeligere å forestille seg i en film eller en roman. Rett nok kunne man hørt en voice fra Mohsen liggende over et stillbilde av den oppskårne kroppen. Virkningen ligger i tegnestilen, i det overboksstavelig komiske og kontrasten til den forutgående skildringen av vold og tortur som fremdeles er enkel og skjematisk, men langt mer nøytral og stilisert.

Det eneste som knytter an til Storaces poeng om bildenes og tekstens manglende kvalitet, er hennes lesning av romanen som at Marjane Satrapi driver med en ”deliberate use of imperfections”¹⁹³: hun gjør seg mindre dyktig, dårligere, enn hun faktisk er med vilje, som et virkemiddel. Storace knytter dette til bakgrunnen fra Iran, hvor Satrapi forteller i et intervju at hun til enhver tid måtte gjøre det beste ut av sin undertrykte livssituasjon hvor sjal og chador er påbudt og utøvelse av vestlig ekstravaganse som en hårlokk utenfor sjalet, utfordrende bevegelser eller alkoholkonsum kan føre til at en ordensmakt som er ivrig i tjenesten sender en rett i fengsel. Livet i det repressive regimet har gjort at Satrapi med vilje har skrevet og tegnet mindre bra enn hun faktisk er i stand til.¹⁹⁴ Jeg synes dette er en noe søkt tolkning. Vel antar jeg at Satrapi er i stand til å tegne mer komplekse tegninger og skrive mer utbroderende tekster enn dem vi får se og lese i *Persepolis*, men enkelheten har med andre faktorer å gjøre. Det enkle faktum at hun skildrer seg selv som barn, har nok noe å si for stilen, men her kan vi også trekke fram en utpreget fransk tegneserietradisjon med en sorthvitt *ligne claire*-stil. I tillegg kan det innvendes at filmskaperen Lars von Trier lar ikke være å bruke flerkamera og lyssetting og kulisser fordi han ”gjør seg dårligere”, men fordi han har tatt et kunstnerisk standpunkt og følger Dogme-reglene. Satrapi er på sin side forankret i en bestemt fransk tegneserietradisjon, noe som later til å være ukjent for Storace.

Apropos film: Storace nevner spesielt en ordløs, svært gripende, sekvens hvor politiet stormer en ulovlig fest og forfølger en av festdeltakerne over flere hustak. I oversiktsbilder hvor omrisset av menneskene kan minne om skikkelsene i Keith Harings malerier ser vi hvordan politijakten får en dødelig utgang for den forfulgte, og vi ser de vantro vennene sørge – uten ett ord. Sekvensen blir av Storace rettmessig tildelt adjektivet ”brilliant”, men ordløsheten beskrives ikke som annet enn ”the cartoonist’s equivalent of silence in a film”.¹⁹⁵ ”Equivalent” er et mye brukt ord gjennom hele denne anmeldelsen og i tegneseriekritikk for øvrig. Dette understreker følelsen av at tradisjonen for tegneseriekritikk foreligger bitvis og

¹⁹³ Storace s. 2.

¹⁹⁴ Ibid s. 2f.

¹⁹⁵ Ibid s. 9.

ikke som et helhetlig teoretisk begrepsapparat å forholde seg til. Men det er grunn til håp, noe så vel *Fun Home* og mottakelsen av Alison Bechdels bok tyder på.

Tragikomisk dobbelthet

Fun Home har undertittelen *A Family Tragicomic*, og allerede ved å se på forsiden, tittelen og innholdsfortegnelsen får vi et eksempel på Alison Bechdels grep om språket, nesten før vi har sett en eneste tegning. Vi må lese eller kikke inni boka for å finne ut hva tittelen henviser til, nemlig begravelsesbyrået Alisons bestemor eier og faren delvis har ansvaret for å drive i tillegg til sin jobb som lærer på en videregående skole. Et amerikansk begravelsesbyrå vil ofte være en del av en større villa hvor også de som driver byrået bor, slik man kan se i tv-serien *Six Feet Under*. Betegnelsen er "funeral home", men for forkortelsens og paradoksets skyld kaller Alison og brødrene byrået for "fun home". Tittelen henspiller i aller høyeste grad også, kanskje aller mest, på forholdene i hjemmet der Alison vokser opp.

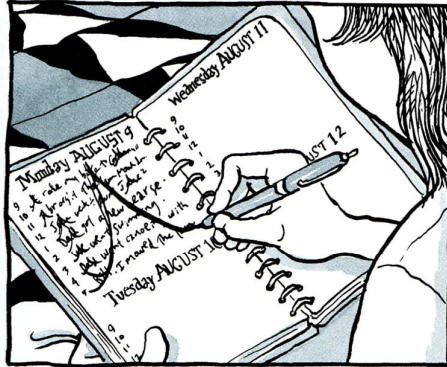
Hjemme er Alison og brødrene nærmest en slave for faren, som er manisk opptatt av å fylle huset med interiørperler fra ulike tidsepoker. Han bruker barna til å tørke støv, pusse og polere. Ikke akkurat noe morsomt hjem å vokse opp i, og tittelen får en bitter ironi over seg. "A Family Tragicomic" inneholder også dobbeltheter. En ting er at historien med fordel kan sies å være en tragikomedie, men det kan også bety at serien er en familietragedie og en tegneserie/"comic". Tittelen på forsidener skrevet i en gotisk skrifttype, mens en mer alminnelig skrifttype for tegneserier er brukt i undertittelen. Begge står skrevet på et lite kort av visittkorttypen som igjen ligger på et forseggjort fat som ser ut til å være av sølv. Fatet ligger på et bord hvor man ser en snirklete lampefot med ledning og en stormønstrer rosetapet i bakgrunnen.¹⁹⁶

Innholdsfortegnelsen står for seg selv på en side med bare tekst og uten tegninger. I denne forekommer ordet "old" tre ganger (1. og 3. kapittel) og "death" to (2. og 5. kapittel), noe som understreker den dystre ironien i bokas tittel og det tragikomiske i undertittelen. Åpningen og avslutningen bryter imidlertid med beskrivelsene av det vanskelige forholdet til foreldrene og særlig faren. I åpningsrutene ser vi faren og en 5-6 år gammel Alison leke "fly", det vil si at han ligger på ryggen med føttene på magen hennes og heiser henne opp i luften mens han holder henne fast i armene. "It was a discomfort well worth the rare physical

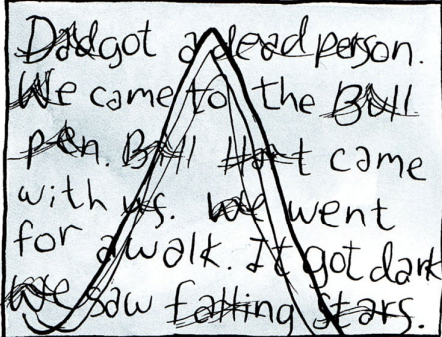
¹⁹⁶ Denne beskrivelsen henviser til hardcoverutgaven til Houghton Mifflin fra 2006, og den norske utgaven til Egmont Serieforlaget fra 2007 har brukt den samme illustrasjonen. På pocketutgaven er illustrasjonen en rute fra serien hvor Alison og faren sitter på en trapp og ser i hver sin retning.

contact, and certainly worth the moment of perfect balance when I soared above him,” står det i fortellerteksten.¹⁹⁷

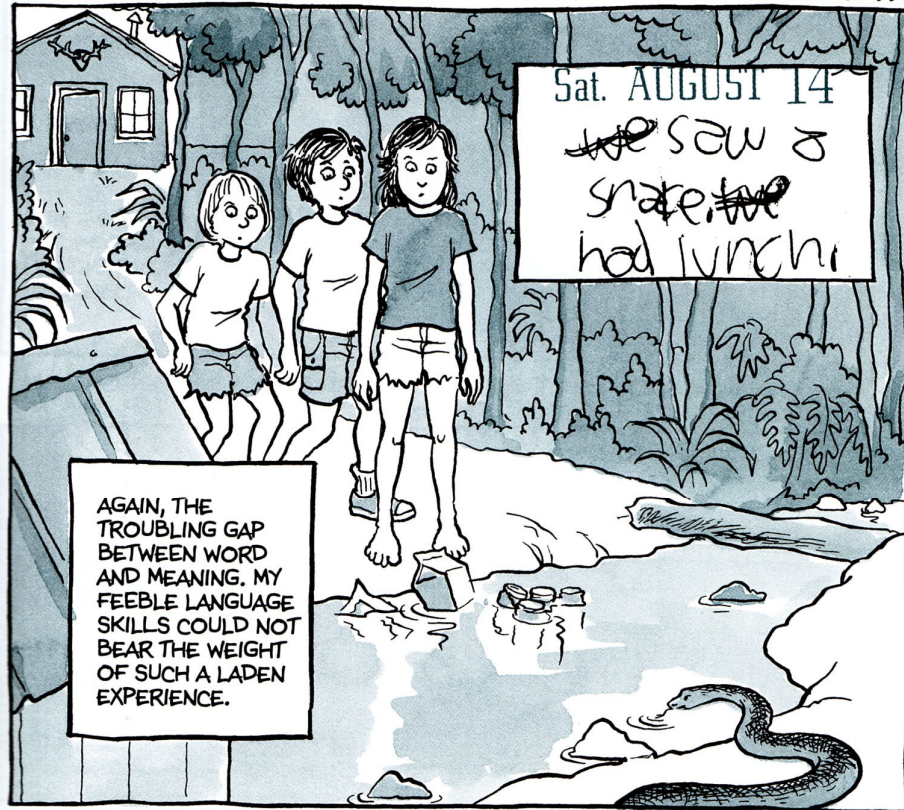
THEN I REALIZED I COULD DRAW THE SYMBOL OVER AN ENTIRE ENTRY.



THINGS WERE GETTING FAIRLY ILLEGIBLE BY AUGUST, WHEN WE HAD OUR CAMPING TRIP/INITIATION RITE AT THE BULLPEN.



CONSIDERING THE PROFOUND PSYCHIC IMPACT OF THAT ADVENTURE, MY NOTES ON IT ARE SURPRISINGLY CURSORY. NO MENTION OF THE PIN-UP GIRL, THE STRIP MINE, OR BILL'S .22. JUST THE SNAKE--AND EVEN THAT WITH AN EXTREME ECONOMY OF STYLE.



16. Representasjon av hendelser på flere plan i *Fun Home*.

Ved første øyekast kan en spørre seg hvorfor fargebruken er så sparsom i Bechdels beretning, og i kapittel 5 får vi svaret. Som sjuåring bestemmer Alison seg for å skrive et dikt om våren

¹⁹⁷ *Fun Home* s. 3.

på skrivemaskin. Faren hjelper henne med å skrive noen linjer, og hun maler en mann som ser på solnedgangen i vannfarger. Men oppå diktet og tegningen, som naturligvis er gjengitt i den blekt grå nyansen med et svært svakt, så vidt synlig, anstrøk av grønt som går gjennom hele boka, kommer den brutale fortellerteksten, uten nærmere forklaring: "I never wrote another poem. And soon, I abandoned color too."¹⁹⁸ Fargeleggingsboka som hører til barneboka *Det suser i sivet* blir raskt overtatt av faren fordi Alison ikke bruker de riktige fargenyansene i forhold til originalen.

Å avbilde skrift

En analyse av *Fun Home* kan være fullstendig og fullverdig hvis man holder seg til teksten alene. I sin anmeldelse i *New York Times* påpeker Sean Wilsey at Alison Bechdel mestrer noe mange tegneserieskapere ikke får til, nemlig å skrive: "Fun Home quietly succeeds in telling a story, not only through well-crafted images but through words that are equally revealing and well chosen." Han må også poengtere at han under lesningen av de 232 sidene ble nødt til å slå opp i ordboka fem ganger.¹⁹⁹ Wiley uttrykker dermed noe mange andre har satt ord på på andre vis: At tegneserien er bedre enn sitt rykte.

Ordbøker er også sentrale i handlingen. Ordbøker, dagbøker, romaner og andre trykksaker blir avbildet i *Fun Home*, med understrekninger, uthevelser og utdypende eller reflekterende fortellertekster ved siden av.²⁰⁰ Med dette reflekterer Bechdel over ordenes betydning, hvordan ord får innhold og/eller forandrer betydning ved å bli festet til papir. Når Alison sitter bøyd over skrivemaskinen og vi ser den forstørrede "I am a lesbian" og vi i neste bilde ser henne slikke igjen en konvolutt med adressen til foreldrene på, har dette en annen, muligens sterkere, virkning enn om hun bare skulle fortalt det muntlig, via en snakkeboble.

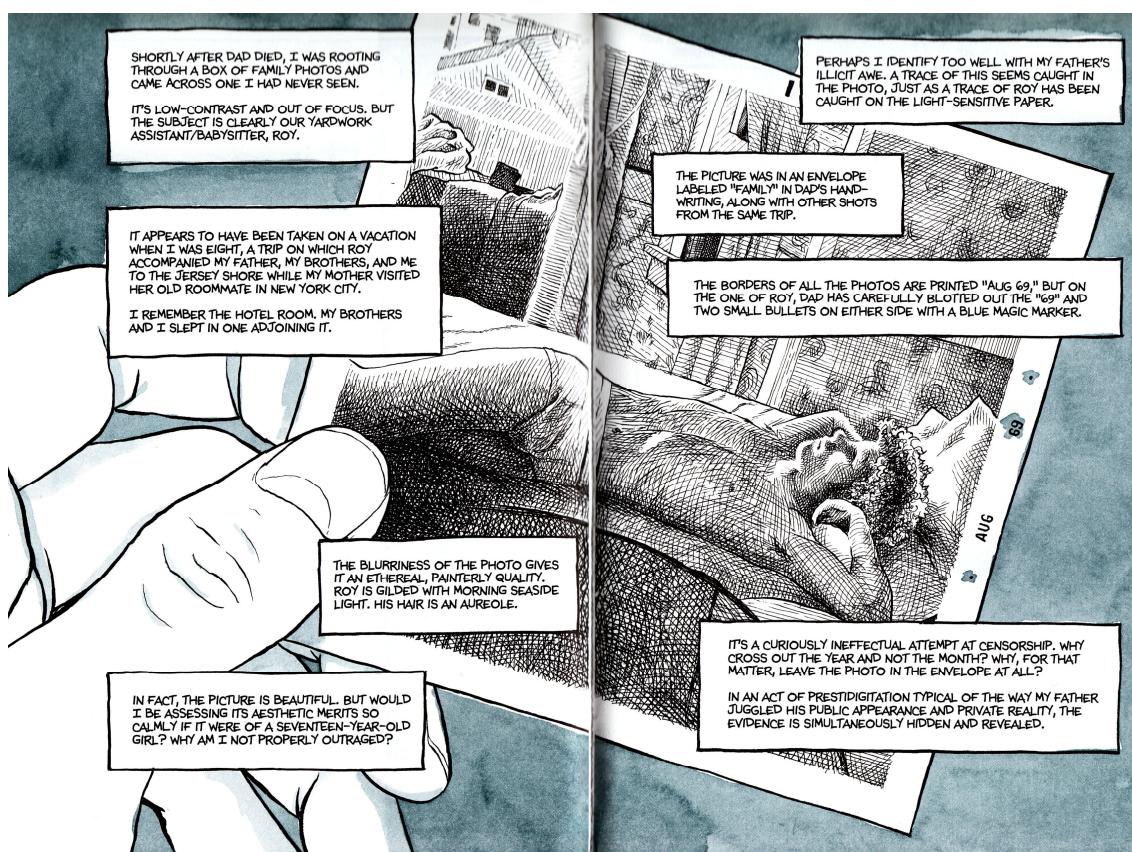
Det er blant annet i kraft av de avbildete ordbøkene og dagbøkene at *Fun Home* blir en tegneserie som gjør noe som andre kunstarter ikke kan. Alison begynner å skrive dagbok – ikke i en plastbkledd bok med bilde av en hest og med en lett gebrekkelig lås, men i reklamealmanakker faren får fra ulike forretningsforbindelser i begravelsesbyrået. Det begynner med alminnelige nedtegnelser om hva et barn holder på med, men disse suppleres med små "I think" (tror jeg) mellom ord og setninger. Senere begynner Alison å markere ord og senere hele nedtegnelser med omvendte v-er, som for å stryke over dem. De mest

¹⁹⁸ *Fun Home* s. 130.

¹⁹⁹ http://www.nytimes.com/2006/06/18/books/review/18wilsey.html?_r=2&oref=slogin&oref=slogin. Ordene han måtte slå opp, er "bargeboard" (vindski), "buss" (et forsiktig kyss), "scutwork" (kjedelig rutinearbeid, slavearbeid), "humectant" (noe som kan holde på fuktighet) og "perseverated" (standhaftig/sta gjentakelse).

²⁰⁰ Se for eksempel s. 57, hvor det reflekteres rundt oppslagsordet "queer" over to tredeler av siden oppå et tegnet ordbokoppslag fra Webster's Dictionary.

uforståelige er skrevet ned etter en skogtur som er skildret tidligere i boka.²⁰¹ Her reiser Alison med faren, brødrene og hagehjelpen Bill på en tur ut i skogen. De besøker et steinbrudd, hvor en pinupkalender gjør inntrykk på Alison. Hun føler at kvinneligheten hennes er malplassert og spør brødrene om de kan kalle henne Albert og late som hun er gutt. De tre barna ser senere en stor slange ved en bekk, og Bill kommer med en pistol for å skyte den. Imidlertid er alt som står i dagboka ”We saw a snake. We had lunch.”, med ”we” klusset over i begge de korthogde setningene (ill. 16, foregående side). I et tilbakeblikk stusser Alison over den sparsomme dagbokbeskrivelsen, men kommer fram til at det er fordi språket ikke strekker til. ”Again, the troubling gap between word and meaning. My feeble language skills could not bear the weight of such a laden experience”.²⁰²



17. Fortellerteksten som overlapper et svært sentralt foto.

Overlappende tekst og bilde

Snakkeboblen som kjennetegn for tegneserien var vi inne på i forrige kapittel. Det er imidlertid ikke Alison Bechdels snakkebobler med dialog som inneholder den mest interessante teksten, men rammene med fortellertekst. Et oppslag som bare består av

²⁰¹ *Fun Home* s. 110–115.

²⁰² *Fun Home* s. 140–143.

fortellertekst og som samtidig bryter med rutestrukturen viser en hånd som holder et bilde mot den grønne akvarellbakgrunnen som ligger bak i hele boka (ill. 17).

Dette fotografiet har Alison funnet etter farens død, på loftet i en konvolutt med påskriften "Family". Men foruten selve meningsinnholdet på sidene spiller sidelayouten, plasseringen av elementene på sidene, en svært viktig rolle. Tekstrammene går her delvis over hånden og delvis over selve bildet. Også tekstrammene blir en del av forsøket på å delvis ønske å vise fram og delvis ville skjule noe, akkurat som faren når han halvhjertet har forsøkt å sensurere bort årstallet i bildekanten, men samtidig har latt et slikt bilde ligge i konvolutten. Tidligere i boka har vi sett at moren forteller Alison, etter at hun selv har stått fram som lesbisk, at faren hadde flere seksuelle forhold til yngre menn i løpet av ekteskapet. En av disse var barnevakten og hagehjelpen Roy, som Alison og brødrene hennes forgudet. I forkant av dette dobbeltoppslaget leder en sammenlikning av farens nitide hagearbeid og Prousts beskrivelser av Swanns hage i *På sporet av den tapte tid* og de to mennenes hang til yngre menn ("if there was ever a bigger pansy than my father, it was Marcel Proust",²⁰³ som Alison uttrykker det) til en sekvens hvor Roy kommer for å passe barna og jobbe. Ungene og klenger på ham, og faren legger heller ikke skjul på sin begeistring: "he would cultivate these young men like orchids".²⁰⁴ Vi får her et innblikk i farens hemmeligheter og Alisons selvransakelse. Dobbelttheten i hennes forhold til faren kommer også fram. Det er likheter mellom dem, med det analytiske sinnelaget, sansen for det estetiske og det maskuline og en avvikende seksuell legning, noe som gir Alison røtter og tilhørighet. I en tidligere sekvens forteller hun at det trolig var moren som badet henne aller mest da hun var liten, men at hun bare er i stand til å huske de få gangene faren gjorde det. Alison klamrer seg til farens nærhet i de få minnene. I ett får vi altså en kortversjon av bokas essensielle konfliktsituasjon, en selvransakelse fra hovedpersonens side, et bilde som så godt som beviser det moren har sagt om farens legning og en estetisk bedømmelse av selve bildet.

Senere ser Alison på flere bilder. Faren som ung kledd i kvinnebadedrakt, faren som 22-åring mens han soler seg på en takterrasse og Alison på 21-årsdagen på en branntrepp. Hun reflekterer med utgangspunkt i Proust-oversettelser hva som kan bli borte i en oversettelse. Hun betrakter oversettelser som representasjoner av en og samme ting, noe som gir grunnlag for at hun ser på bildene av seg selv og faren som representasjoner av det samme (ill. 18, neste side).²⁰⁵

²⁰³ *Fun Home* s. 93.

²⁰⁴ *Ibid* s. 95.

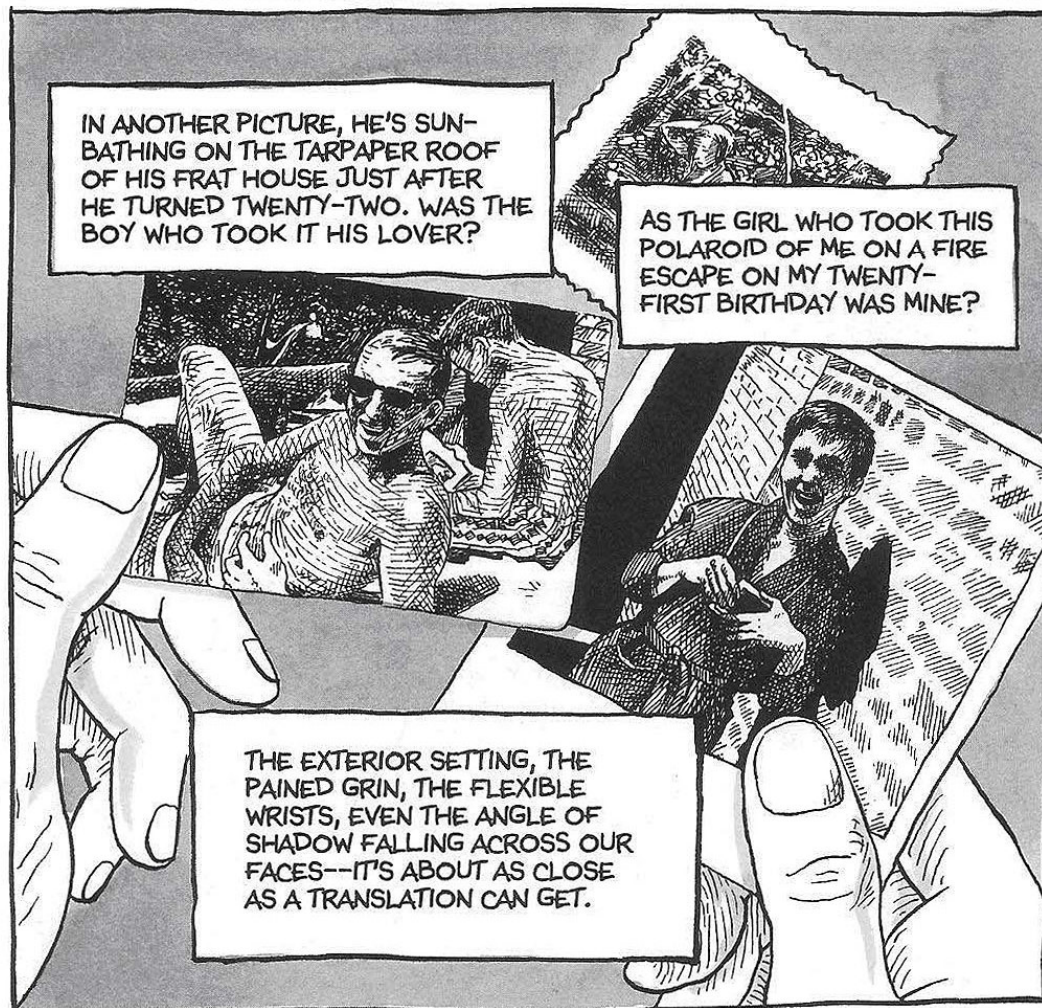
²⁰⁵ *Ibid* s. 120.

WHAT'S LOST IN TRANSLATION IS THE COMPLEXITY OF LOSS ITSELF. IN THE SAME BOX WHERE I FOUND THE PHOTO OF ROY, THERE'S ONE OF DAD AT ABOUT THE SAME AGE.



HE'S WEARING A WOMEN'S BATHING SUIT. A FRATERNITY PRANK? BUT THE POSE HE STRIKES IS NOT MINCING OR SILLY AT ALL.

HE'S LISSOME, ELEGANT.



IN ANOTHER PICTURE, HE'S SUNBATHING ON THE TARPAPER ROOF OF HIS FRAT HOUSE JUST AFTER HE TURNED TWENTY-TWO. WAS THE BOY WHO TOOK IT HIS LOVER?

AS THE GIRL WHO TOOK THIS POLAROID OF ME ON A FIRE ESCAPE ON MY TWENTY-FIRST BIRTHDAY WAS MINE?

THE EXTERIOR SETTING, THE PAINED GRIN, THE FLEXIBLE WRISTS, EVEN THE ANGLE OF SHADOW FALLING ACROSS OUR FACES--IT'S ABOUT AS CLOSE AS A TRANSLATION CAN GET.

18. Bildene er en representasjon og en oversettelse.

En studie i skepsis

Engelsklektor Karim Chabani karakteriserer *Fun Home* som ”en studie i skepsis”: Helt fra tittelen er man nødt til å mistro fasaden, og ting er ikke hva de gir seg ut for å være.²⁰⁶ Den doble narrasjonen framheves hele veien som et ekstra godt virkemiddel for å hele tiden understreke dette preget ved fortellingen. Ting skjules (for eksempel s. 28, der blomstene skjuler navnet på farens grav) og framheves (for eksempel med informasjonspiler som fører fortolkningen av bildet i en bestemt retning).

Bildebruken i *Fun Home* foregår på mange plan. I fortellerteksten er det språklige bilder hvor tegningene samsvarer med den ene eller den andre betydningen – eller ikke med noen av dem. Hélène Tison har merket seg tvilen i Alisons dagbøker, og at den begynner når faren skal hjelpe henne i gang med å skrive. Han innleder hennes første dagbok ved å skrive setningen ”Dad is reading”, noe som er en løgn, i og med at han skriver. Slik sett kan man tolke Alisons overforenklede dagboknotater dit hen at hun ønsker seg et normalt, enkelt liv som andre mennesker har.²⁰⁷

Bildet av faren i bil er symbolsk og forekommer svært mange ganger. Nøkkelforekomsten er når han for første og eneste gang tilstår sine seksuelle tilbøyeligheter overfor Alison, den eneste gangen de har en direkte samtale om hvordan hun identifiserer seg med ham.²⁰⁸ Emnet er komplekst, derfor er også spillet mellom tekst- og bildeplanet komplekse. De doble ”banene”/”kursene” (*trajectories*) det snakkes om, viser hvor låst både Alison og hennes to brødre er i situasjonen med foreldrene og hvordan man er uløselig knyttet til sin bakgrunn. Barna kan ikke unnslippe farens mishandling og morens likegyldighet, Alison og faren kan ikke unnslippe sin egen legning og Alison kan ikke unnslippe det som langt på vei fastslås som en arvelig belastning. Tison påpeker også dette: ”(...) the link between text and image in *Fun Home* is not a redundant attempt at clarifying, it is, on the contrary, complex, multiple, changing.”²⁰⁹ Det er altså ikke noe forenklende en-til-en-forhold mellom bilder og tekst, mellom tegneserien og virkeligheten. Tegneserien gir ikke noe endelig svar – fordi det endelige svaret ikke finnes. Mulighetene som ligger i de mange betydningsplanene her, utnytter Bechdel til fulle. Hvis vi ser på Alisons dagboknotater og hvordan hun i barndommen og tenårene begynner å modifisere de daglige nedtegnelsene sine, enten med ”V-tegn” over notatene eller modifiseringen ”I Think” med betydelig mindre bokstaver like etter et ord eller en setning.

²⁰⁶ Chabani s. 1.

²⁰⁷ Tison s. 32.

²⁰⁸ Chabani s. 3-6.

²⁰⁹ Tison s. 34.

Chabani har også merket seg de mange gjengivelsene av tekst i tegningene, og hevder at det her dreier seg om representasjon av tekst, ikke imitasjon eller bare alminnelig gjengivelse. All denne ”avbildete teksten” er tatt med, tror Chabani, fordi dette er de viktigste kommunikasjonsformene innad i familien. Foreldrene til Alison ser hverandre svært lite i begynnelsen av forholdet på grunn av hans militærtjeneste i Europa og holder begjæret etter hverandre varmt gjennom brevveksling, og flere av brevene blir gjengitt i boka. Det er også i brevs form at Alison erklærer sin homofile legning overfor foreldrene. Litteratur er sentralt for samtlige av familiemedlemmene. I jakten på sin identitet, både som barn og som voksen, tyr Alison mange ganger til ordbøker og leksika. Faren gir henne bøker i stedet for å ha samtaler om viktige ting. Bechdel kunne valgt å gjengi en tegning av seg selv som hovedperson med et avstandsbilde av seg selv i en lenestol med en bok i fanget. Imidlertid har hun valgt å gå mye tettere innpå. Ved å utnytte tegneserien dit hen at brev, dagbøker, ordbøker og håndskrift gjengis i nærbilde og dvelles ved, i stedet for indre monolog eller mindre nærgående representasjoner. Tison ser nærmere på dette, og viser til Alisons kommentar til foreldrenes brevveksling: ”My parents are most real to one another in fictional terms.”²¹⁰ På en unik, tegneseriespesifikk måte undersøker Bechdel hvordan det skrevne ord blir et substitutt for mellommenneskelig varme og kontakt mellom far og datter – eller mor og datter, for den del. Som Chabani uttrykker det: ”Communication can only be effective in *Fun Home* if it is somehow mediated.”²¹¹

Lysten ved tegneserien

Roland Barthes legger i *Lysten ved teksten* stor vekt på dobbeltheten i kunstverker, og mener at det er nettopp dobbeltheten deres verdi springer ut av. Verket eller teksten har to kanter: det subversive (det voldsomme) og åpningen/spalten (lysten), som nærmere beskrives som et forførende glimt, som bar hud mellom to klesplagg.²¹² Så langt er det ingenting som skiller litteraturen og tegneserien. Lesningen omtales som et ritual, og et kjennetegn ved den lystfulle teksten er at man respekterer ritualet, men forserer tempoet.²¹³ Poenget med det forserte tempoet gjelder muligens i enda større grad for tegneserien enn for en roman. Man har en distinkt fornemmelse av at sidene flyr mellom hendene på en mens man leser en spennende eller gripende tegneserieroman eller superheltserie. Der den narrative tegneserien lykkes ekstra godt med å konstruere en historie (og det må den som regel for å holde på interessen),

²¹⁰ Tison s. 30.

²¹¹ Chabani s. 9.

²¹² Barthes 1990 s. 12–15.

²¹³ Ibid s. 15f.

blar man om sidene mange ganger raskere enn hva som er fysisk mulig under lesningen av en roman. Kan dette være en grunn til at tegneserien har fått sin lave status – at dveling ikke er en del av leseritualet?

Ifølge Mitchell er det en dobbel bevissthet som styrer hvordan vi oppfatter og fortolker bilder. Den ene typen bevissthet er de magiske, naive og overtroiske forestillingene omkring bildene og hva eller hvem de representerer, mens den andre er den kritiske, materialistiske og skeptiske holdningen til bilder i sin alminnelighet og til hvorvidt representasjonen er riktig eller ei. Han mener at alle som betrakter bilder, det vil vel si alle med synet i behold, bruker denne dobbelte betraktningsmåten i møte med bilder, men at betrakterne har en tendens til å tillegge seg selv den skeptiske siden av bevisstheten mens den naive, magiske innfallsvinkelen oftest blir tillagt andre.

W.J.T. Mitchell mener magien mellom bildet og hva bildet representerer i høyeste grad er til stede, og viser til hvordan Barthes i utgangspunktet mener at bilder er “meningsresistente”, men senere blir nødt til å modifisere dette synspunktet når han ser et bilde av sin egen mor i bakhagen. Dette forsterkes i en pedagogisk øvelse som en kunsthistorikerkollega av Mitchell gir til sine studenter: hver gang en av studentene fnyser av tanken på at billedlig representasjon kan få følelsesmessige konsekvenser, ber han studentene om å ta et fotografi av moren sin og stikke hull på øynene.²¹⁴

Hva skjer når man gjør det samme med skrift? Får man den samme virkningen av å stryke ut “mor” eller “mamma” fra en tekst? En reaksjon hos den lesende vil nok oppstå, men ikke på samme måte. Representasjonen i skrift har ikke en like umiddelbar effekt som representasjonen i et bilde. Om de mange dobbeltbetydningene i *Fun Home* sier Chabani videre at “*Fun Home*’s meaning resides in its paradoxes. Converging but static, giving answers while asking questions, grateful and ultimately uncertain.”²¹⁵ Paradoksene viser tegneseriens egnethet for de komplekse problemstillingene som tas opp i Alisons historie. Det at både et bildeplan og et tekstplan er til stede samtidig, samt at teksten i seg selv kan ha flere betydninger, bærer i seg et potensial for å fortelle på flere plan på en gang. Dette understreker tegneseriens iboende muligheter. Satrapi utnytter disse til en viss grad, og Bechdel tar flere skritt videre.

De fremste likhetstrekkene ved *Persepolis* og *Fun Home* er at tekst og bilder brukes til å framheve visse ord og gjenstander som spiller en vesentlig rolle i narrasjonen. Fotografiene Alison finner etter at faren er død, strykejernet i torturscenen, de alvorlige ordene som utløser

²¹⁴ Mitchell 2005 s. 6-9.

²¹⁵ Chabani s. 14.

latter hos de voksne og Marjane ikke forstår hvorfor, overstrykningene og modifikasjonene i Alisons dagbøker... eksemplene er mange. Dette samspillet mellom tekst og bilder gjør at vendepunkter i narrasjonen trer tydeligere fram. Fortellerteknikkene minner både om litteratur og om film, det gjøres bruk av metaforer og symboler som i både litteratur og film, mens filmens mise-en-scène/iscenesettelse også benyttes.

Noe annet som slår en i møte med disse to tegneseriebiografiene, er hvor liten vekt tegneserieteorien legger på fortellerteksten i tegneserieteorien. Strengt tatt kunne disse to analyseobjektene og bruken av fortellertekst i dem vært tema for en hel oppgave alene. I *Persepolis* gir fortellerteksten et helt nødvendig historisk bakteppe. Samtidig er Patricia Storace inne på noe når hun sier at *teksten* i seg selv ikke holder høy nok litterær kvalitet til å fungere alene. Nøytraliteten i stilen er nesten for påtakelig til det. Stilen er (med vilje) så saklig og nøktern, og dette er nok gjort helt bevisst for å virke opp mot bildene. I *Fun Home* stiller dette seg noe annerledes gjennom at teksten er særs omhyggelig bygd opp og utarbeidet. Ukarakteristisk nok for en tegneserie henvises det til Joyce, Proust og Homer over en lav sko. På dette punktet møtes også de to seriene ved at de er svært opptatt av dannelsen og intellekt.

En annen viktig grunn til at akkurat disse seriene er valgt ut, er at de er produsert og utgitt i et tidsrom hvor teoretiseringen omkring tegneserier har opplevd en stor vekst. Kan dette ha spilt inn på hvordan seriene er blitt?

Kapittel 6

Avsluttende bemerkninger

Et helt århundre har tegneserien vært fulgt av forestillinger om tidvis barnslig, tidvis pubertalt anarkistisk og tidvis lukket og innvidd sjanger som likner litteratur, men ikke helt er det likevel. Tegneserien innbyr tilsynelatende ikke til dveling eller noen nærmere ettertanke. Sidene skal fly fort mellom fingrene, og tegneseriens rolle er atspredelsens, kitschens, lavkulturen, latterens, noe som også ligger nært opptil den engelske betegnelsen comics. Marjane leser Marx i tegneserieform som liten. I denne konteksten kan vi tolke Satrapis inkludering av denne serien som et vennlig nikk til tegneserien, hennes egen valgte uttrykksform, og de iboende mulighetene for opplysning og underholdning som ligger i den – eller i det minste synliggjør at det bor andre muligheter i tegneserien enn ”underholdning for barn” (selv om det er et barn som leser, og hun faktisk blir underholdt av serien). Etter nesten hundre år, på 1980-tallet, forløste den sitt potensial kunstnerisk og fikk en teoretisk oppmerksomhet som danner grunnlaget for den voksende teoretiske korpusen som utgjør tegneseriefeltet i dag.

Denne oppgaven har forsøkt å oppfordre til å få tegneserieteoretikere til å søke teoritilfang i andre kunstarter når de undersøker hva en tegneserie egentlig er. Hvorfor har det vært en skepsis mot dette tidligere? Dersom en tegneserieelsker ser at en tekst, enten det er en kort avisannmeldelse eller en doktoravhandling, undersøker nærmere hvordan tegneserier forteller, kan dette tolkes som et forsøk på å underlegge tegneserien litteraturen, som en litterær sjanger og ikke en kunstart i seg selv. Dermed vil tegneseriens purister og misjonærer kunne innvende – kanskje med rette? – at ved å underlegge tegneserien en ren litterær analyse, lar man ikke tegneserien fortolkes på sine egne premisser. Et narrasjonsutgangspunkt for å betrakte tegneserier vil også kunne ha en tendens til å i hovedsak ta for seg teksten i snakkebobler og rammer og dermed overse tegningene og hvilke virkemidler de representerer.²¹⁶

Fortellingen kan på den annen side sies å være noe av grunnlaget for fascinasjonen med kunstformen. Arthur C. Danto mener at publikums fascinasjon med bevegelige bilder, nærmere bestemt med filmen, ville forsvunnet dersom disse bildene ikke hadde fortalt en historie: ”(...) vi kan tross alt se liv og bevegelse når vi måtte ønske. Jeg tror at med mindre det mimetiske blir transformert om til diegese, eller narrasjon, vil kunstformen dø som følge

²¹⁶ Et eksempel på denne kritikken finnes i denne bloggen, hvor Derick A. Badman kritiserer Tom McCarthys *Tintin and the Secret of Literature* for manglende fokus på tegningene: <http://madinkbeard.com/blog/archives/tintin-and-the-secret-of-literature>.

av redusert interesse.”²¹⁷ Slik kan man også argumentere når det gjelder tegneserier. Selv om bildene i tegneserier ikke er bevegelige, vil bildene i svært mange tilfeller illudere bevegelse. Men det at de avbilder noe, at de er mimetiske, holder ikke. Bildene må *fortelle* for å være interessante.

I modernismen var forestillingen om en klar distinksjon mellom autentisk kunst og massekulturens karakteristiske formelmessighet sterk. Postmodernismen spiller derimot på ironien i det innbyrdes forholdet mellom uttrykkene.²¹⁸ Det at så mange ulike teorier om sammenblanding av sjangere og medier kunstartene imellom har dominert kunstteoretiske diskusjoner i hele tegneseriens levetid, har muligens gjort at sammenblandingen av tekst og bilde som tegneserien er i beste all er betraktet som et lettvint uttrykk for tidsånden eller som noe som kan foredles av den institusjonaliserte og aksepterte kunsten. Det klareste eksempelet her er vel pop art-retningen innen kunsten og spesielt Roy Lichtensteins malerier basert på tegneserieruter.

Hva er det som gjør at man opplever *Persepolis* og *Fun Home* som mediespesifikt tegneserier? Et av de viktigste fellestrekkene ved *Persepolis* og *Fun Home* er hvordan tekstene og bildene ikke kunne fungert uten hverandre. Begge er svært bevisste på bruken av sidelayout og plassering av meningstunge ord eller gjenstander for å fortelle sin historie. Dessuten er representasjonen mer direkte enn man er vant til. Samtidig inneholder den flere muligheter for dobbelthet, siden de to hovedbestanddelene, tekst og bilder, kan fungere på ulike plan og leke med og spille betydningsnivåer opp mot hverandre. Her kan særlig fortellerteksten være til stor hjelp. Begge verkene handler om identitet. *Fun Home* har i tillegg kommunikasjon som tema, men kommunikasjon behandles tegneseriespesifikt fordi Bechdels historie i så stor grad handler om kommunikasjon gjennom representasjon og symbolske handlinger.

Slike innsikter om tegneserien kan også kaste nytt lys over beslektede verk innen andre kunstarter. Roy Lichtenstein er nevnt, men en mer samtidig kunstner som relaterer seg til tegneserier på en interessant måte, er Raymond Pettibon. Pettibons tegninger selges for sekssifrede dollarbeløp og kan trygt sies å være en kunstner utelukkende inspirert av populærkultur blitt opptatt i kunstinstitusjonen. Samtlige bilder består av en tegning med svart tusj, noen ganger med fargelegging, og er alltid ledsaget av tekst enten under bildet, i snakkebobler eller i fortellertekster. En rekke kritikere har kommentert det sofistikerte forholdet mellom bilde og tekst i hans arbeider, og mange framstiller dette som en motsetning

²¹⁷ Danto s. 111.

²¹⁸ Connor s. 289.

til tegneserien. Andre har trukket fram de abstraherte skikkelsene i bildene hans. De har vanskelig identifiserbare trekk, og dermed kunne de vært hvem som helst – også deg og meg. Også her kan innsikt fra tegneserieforskning komme til stor nytte.

Også innen litteraturen kan innsikter fra tegneserieforskning komme til nytte. Ett av særtrekkene ved forfatteren W.G. Sebald er hvordan han innlemmet fotografier, avisutklipp, kart og dagbøker i sin tekst. Undertittelen til hans *De utvandrede* er *Fire lange fortellinger med mange illustrasjoner*.²¹⁹ Mange av bildene kan ved første øyekast virke som de illustrerer teksten, men dette trenger ikke være tilfelle. Alison Bechdel har etter hva jeg kan skjønne ikke latt seg inspirere direkte av Sebald, men likhetene må sies å være nokså slående. En lengre utlegning er det ikke rom for her. Jeg vil bare påpeke hvordan Sebalds samling med fortellinger tematiserer identitet og eksil på en sterk måte som kan minne om så vel *Persepolis* og *Fun Home*. Alle tre verkene har liknende tematikk, og særlig *Fun Home* og *De utvandrede* spiller begge på dobbelthet og billedlig representasjon som åpner for ulike lesninger av verkene.

Den viktigste erkjennelsen bør i alle tilfeller være at tegneserien er en del av et idémessig og historisk kretsløp og en estetisk historie. Tegneserien representerer en av de nye kunstartene som kunne skape hodebry i modernismen i spennet mellom avantgarde og kitsch, blandingsmedier, selvreferensialitet og bilder og tekst i samspill. Den ble imidlertid ikke gjenstand for den samme teoretiske oppmerksomheten som filmen og fotografiet, men potensialet ble realisert først mange år senere. Og her står vi i dag, med stadig flere som interesserer seg for dette forskningsfeltet som ikke i samme grad lar seg holde tilbake av konvensjoner, fordommer og produksjonsomstendigheter. Tegneserieforskningen trenger lingvisten, litteraturviteren, kunsthistorikeren, filmviteren, botanikeren og misjonæren, men samtidig må alle ha respekt for hverandre og være lydhøre for de andres perspektiver, samt følge nedfelte vitenskapelige idealer og gode prinsipper for forskning – akkurat som i andre forskningsdisipliner.

²¹⁹ Gyldendal, Oslo 2001 (1992).

Illustrasjoner

Av trykktekniske årsaker er dessverre samtlige illustrasjoner i svart hvitt i den trykte versjonen av denne oppgaven. For illustrasjoner i farger, søk på oppgavens tittel i det elektroniske arkivet til Universitetet i Oslo, www.duo.uio.no, der den ligger i fulltekstversjon.

1. Utdrag fra introduksjonen til *R.F. Outcault's Yellow Kid (With Pore Lil Mose)* (West Carrollton, Ohio 2007).
2. Omslag, *Les aventures de Tintin au pays du Soviets* (Brussel 2001 (1929)).
3. Utdrag fra s. 20 i *Understanding Comics* av Scott McCloud (New York 1993).
4. Hentet fra *The Complete Far Side* av Gary Larson (Kansas City 2003).
5. Omslag, *Comic Abstraction* (The Museum of Modern Art, New York 2007). Redigert av Roxana Marcoci.
6. Utdrag fra Jason Lutes' *Jar of Fools*. Som gjengitt i Charles Hatfields *Alternative Comics. An Emerging Literature* (Jackson 2005), s. 42.
7. Utdrag fra s. 47 i *Persepolis 1* av Marjane Satrapi (L'Association, Paris 2000).
8. Hele s. 29 i *Buddha One* av Osamu Tezuka (New York 2006 (1987)).
9. Hele s. 132 i *Persepolis 2* av Marjane Satrapi (L'Association, Paris 2001).
10. Oppslaget s. 220-221 i *Fun Home* av Alison Bechdel (New York 2006).
11. Fra første oppslag i *McSweeney's Quarterly Concern # 13* (San Francisco, California 2006).
12. Hele s. 20 i *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth* av Chris Ware (New York 2000).
13. Utdrag fra s. 7, åpningssiden i *Persepolis 1* (Paris 2000).
14. Utdrag fra s. 36 i *Persepolis 1* (Paris 2000).
- 15a og b. Sidene 55-56 i *Persepolis 1* (Paris 2000).
16. Hele s. 143 i *Fun Home* (New York 2006).
17. Oppslaget s. 100-01 i *Fun Home* (New York 2006).
18. Hele s. 120 i *Fun Home* (New York 2006).

Litteratur

Henvisninger

- Abrams, M.H.: *The Mirror and the Lamp*. Oxford University Press, Oxford/New York 1971 (1953).
- Barthes, Roland: "Bildets retorikk" og "Forfatterens død". I *I tegnets tid*. Pax, Oslo 1994 (1964/1967).
- _____: *S/Z*. Blackwell, Oxford 2004 (1970).
- _____: *Lysten ved teksten*. Solum, Oslo 1990 (1973).
- Beaty, Bart: "Review Essay. Assessing Contemporary Comics Scholarship." *Canadian Journal of Communication*, Vol. 29 (2004), s. 403-09. Concordia University, Montreal, Quebec 2004.
- Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Gyldendal, Oslo 1991. 2. utg.
- Carlin, John, Paul Karasik og Brian Walker (red.): *Masters of American Comics*. Hammer Museum, Museum of Contemporary Art Los Angeles og Yale University Press, Los Angeles/New Haven 2005.
- Carrier, David: *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2000.
- Chabani, Karim: "Double Trajectories. Crossing Lines in *Fun Home*." *GRAAT Anglophone Studies*. Issue # 1, March 2007. Université François Rabelais, Tours. Nettsted: www.graat.fr.
- Chalmers, Robert: "Marjane Satrapi. Princess of Darkness". *The Independent* 1. oktober 2006. Lastet ned 10. oktober 2007 fra <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/marjane-satrapi-princess-of-darkness-417932.html>.
- Christiansen, Hans-Christian: *Tegneseriens æstetik*. Museum Tusculanums Forlag, København 2001.
- Cohn, Neil: "A Visual Lexicon", <http://emaki.net>, 2005. Lastet ned 21. august 2007.
- Connor, Stephen: "Modernism and Postmodernism." I Cooper, David (red.): *A Companion to Aesthetics*. Blackwell Publishers, Oxford/Malden, Mass. 1997 (1992).
- Danto, Arthur C.: *Kunstens avslutning*. Pax, Oslo 2006.
- Dickie, George: "The New Institutional Theory of Art". I Lamarque, P. og Olsen, S.H. (red.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Blackwell, Oxford 2004.

- Dundas, Judith: "The Paragone and the Art of Michelangelo". *Sixteenth Century Journal*, Vol. 21, No. 1. (Spring, 1990), s. 87-92. Truman State University, Kirksville, Montana 1990.
- Eisner, Will: *Comics And Sequential Art. Principles & Practice of the Worlds Most Popular Art Form*. Poorhouse Press, Tamarac 1985.
- Frahm, Ole: "Too much is too much. The never innocent laughter of the Comics". *Image and Narrative* (elektronisk fagfelleverdert tidsskrift), utg 7. oktober 2003.
<http://www.imageandnarrative.be/graphicnovel/olefracm.htm>. Lastet ned 21. november 2006.
- Gaut, Berys og Dominic McIver Lopes (red.): *The Routledge Companion to Aesthetics*. Routledge, London/New York 2001. 1. utg.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Cornell University Press, Ithaca/New York 1980.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge 1976. 2. utg.
- Gravett, Paul: *Graphic Novels. Stories to Change your Life*. Harper Collins Design/Aurum Press Ltd., New York/London 2005.
- Groensteen, Thierry: *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France, Paris 1999. (Eng. utg. *The System of Comics*, overs. Beaty og Nguyen, University Press of Mississippi, Jackson 2007.)
- Greenberg, Clement: "Avant-Garde and Kitsch". I *Art and Culture*. Beacon Press, Boston 1989.
- _____ : "Modernistisk maleri" I *Den modernistiske kunsten*. Pax, Oslo 2004.
- Harrison, Andrew: "Genre". I Cooper, David (red.): *A Companion to Aesthetics*. Blackwell Publishers, Oxford/Malden, Mass. 1997 (1992). s. 170-172
- Harvey, Robert C: *The Art Of The Funnies*. University Press of Mississippi, Jackson 1994.
- Hatfield, Charles: *Alternative Comics. An Emerging Literature*. University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Hayman, Greg og Henry John Pratt: "What Are Comics?". I Goldblatt, David og Lee B. Brown: *Aesthetics. A Reader in Philosophy of the Arts*. 2.utg. Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey 2007.
- Heer, Jeet: "Little Nemo in Comicsland", s. 104-121. *The Virginia Quarterly Review*. Vol 82, nr. 2, spring 2006. University of Virginia, Charlottesville.

- Heer, Jeet og Kent Worcester (red.): *Arguing Comics. Literary Masters on a Popular Medium*. University Press of Mississippi, Jackson 2004.
- Horn, Maurice: *The World Encyclopedia of Comics*. Chelsea House Publishers, Philadelphia 1976.
- Kannenbergr jr., Eugene. *Form, function, fiction. Text and image in the comics narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman and Chris Ware*. PhD-avhandling ved University of Connecticut, Storrs 2002. Lastet ned 5.november 2006 fra <http://digitalcommons.uconn.edu/dissertations/AAI3054240/>.
- Kuhn, Thomas S.:
- Magnussen, Anne: "The Semiotics of C.S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics". I Christiansen, Hans-Christian og Magnussen, Anne (red.): *Comics and Culture*. Museum Tusculanums Forlag, København 2000.
- Marcoci, Roxana (kurator og red.): *Comic Abstraction. Image-breaking, Image-making*. The Museum of Modern Art, New York 2007.
- McCarthy, Tom: *Tintin and the Secret of Literature*. Granta Publications, London 2006.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics*. Harper Collins, New York 1993.
- Meskin, Aaron: "Defining Comics?". I *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65:4 Fall 2007. Blackwell Publishing, Malden/Oxford.
- Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, Chicago 1994.
- _____: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Muller, Agnès: "Image as Paratext in Alison Bechdel's *Fun Home*". *GRAAT Anglophone Studies*. Issue # 1, March 2007. Université François Rabelais, Tours. Nettsted: www.graat.fr.
- Myklebost, Sverre-Arve: *Iconotext, Iconocreation, Iconology and Ideology: Signs*. Masteroppgave, Department of English, Universitetet i Bergen. Bergen 2007.
- Sabin, Roger: *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*. Phaidon Press, London/New York 2005. 4. utg.
- Seldes, Gilbert: *The 7 Lively Arts. The Classic Appraisal of the Popular Arts*. Dover Publications, New York 2001. 3. utg.
- Sibley, Frank: "Aesthetic Concepts". I *The Philosophical Review* vol. 68 nr. 4, oktober 1959. Cornell University, Ithaca.

- Sim, Stuart: "Structuralism and poststructuralism". I Cooper, David (red.): *A Companion to Aesthetics*. Blackwell Publishers, Oxford/Malden, Mass. 1997 (1992). s. 399-403.
- Spiegelman, Art: "Commix: An Idiosyncratic Historical And Aesthetic Overview". I *Comix, Essays, Graphics and Scraps: from Maus to Now to Maus to Now*. Sellerio Editore-La Centrale dell'Arte, Italia 1999 (1988).
- Storace, Patricia: "A Double Life in Black and White". I *The New York Review of Books*. Vol 52, nr 6, april 2005. NYRB, New York.
- Tison, Hélène: "Drag as metaphor and the quest for meaning in Alison Bechdel's *Fun Home: A Family Tragicomic*". *GRAAT Anglophone Studies*. Issue # 1, March 2007. Université François Rabelais, Tours. Nettsted: www.graat.fr.
- Varnum, Robin og Gibbons, Christina T.: *The Language of Comics. Word and Image*. University Press of Mississippi, Jackson 2001.
- Walker, Brian: *The Comics before 1945*. Harry N. Abrams Inc., New York 2004.
- _____: *The Comics since 1945*. Harry N. Abrams Inc., New York 2002.
- Walton, Kendall J.: "Categories of Art". I *The Philosophical Review* vol. 79 nr. 3, juli 1970. Cornell University, Ithaca 1970.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. I *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*. Band I, Werkausgabe in 8 Banden Suhrkamp, Frankfurt 1984 (1945).
- Wolk, Douglas: *Reading Comics and What They Mean*. Da Capo Press, Cambridge, MA 2007.
- Wollheim, Richard: *Art and its Objects*. Cambridge University Press, Cambridge 1980. 2. utg.
- _____: "On Pictorial Representation". I Lamarque, P. og Olsen, S.H. (red.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Blackwell, Oxford 2004 (1998).
- Worden, Daniel: "The Shameful Art: McSweeney's Quarterly Concern, Comics, and the Politics of Affect". I *Modern Fiction Studies* vol. 52, iss. 4, vinter 2006. Johns Hopkins University Press, West Lafayette 2006.

Støttelitteratur og videre lesning

- Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max: "Kulturindustri. Opplysning som massbedrageri". I Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max: *Opplysningens dialektik*. Röda Bokförlaget, Göteborg 1981 (1947).

- Ali, Barish: "The Violence of Criticism: The Mutilation and Exhibition of History in *From Hell*". *Journal of Popular Culture*, vol. 38, nr. 4, 2005. Blackwell Publishing, Malden/Oxford.
- Bal, Mieke: *The Mieke Bal Reader*. University of Chicago Press, Chicago 2006.
- _____: *Reading Rembrandt*. Cambridge University Press, Berkeley 1991.
- Barthes, Roland: *Image Music Text*. Fontana, London 1977.
- _____: "Bildets retorikk" og "Forfatterens død". I *I tegnets tid*. Pax, Oslo 1994 (1964/1967).
- _____: *Mytologier*. Bo Cavefors Bokförlag, Lund 1970 (1957).
- Bondanella, Peter E.: *Umberto Eco and the open text: Semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Carroll, Noël: *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press, Oxford 1998.
- Culler, Jonathan: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature and Deconstruction*. Cornell University Press, New York 1981.
- Eco, Umberto: *Den frånvarande strukturen*. Bo Cavefors Bokförlag, Lund 1971.
- Eisenstein, Sergei: *Film Form. Essays in Film Theory*. Harcourt Inc, San Diego/New York/London 1977. 2. utg.
- Hatfield, Charles: *Graphic Interventions: Form and Argument in Contemporary Comics*. Ph.D-avhandling, University of Connecticut. Bell & Howell Information and Learning Company, Ann Arbor 2000.
- Hawkes, Terence: *Structuralism and Semiotics*. Routledge, London 2003. 2. utg.
- Klock, Geoff: *How to Read Superhero Comics and Why*. Continuum, New York 2002.
- Maggio, J. "Comics and Cartoons: A Democratic Art-Form". *PS: Political Science and Politics* 40:2. April 2007. American Political Science Association, Washington D.C.
- McAllister, Matthew, Sewell, Edward H. og Gordon, Ian (red.): *Comics & Ideology*. Peter Lang Publishing Group, New York 2001.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media*. McGraw Hill, New York 1964.
- Mitchell, W.J.T: *Iconology. Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, Chicago 1986.
- Nyberg, Amy Kiste: *Seal of Approval. A History of the Comics Code*. University of Mississippi Press, Jackson 1998.
- Platthaus, Andreas: "Das gezeichnete Land: Comics über Palästina und Iran." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 11. mars 2004. Lastet ned 10. oktober 2007 fra

<http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~E8DB8ED626B2045179DE85B03FFAFE36E~ATpl~Ecommon~Scontent.html>.

Ulrich, Johann og Pfeiffer, Kai (red.): *Plaque 01. Magazin für Wort und Bild*. Avant-verlag, Berlin 2002.

Versaci, Rocco: *This Book Contains Graphic Language. Comics as Literature*. Continuum, London 2007.

Ware, Chris (red.): *McSweeney's Quarterly Concern Issue # 13*. McSweeney's, San Francisco, California 2006.

Wiik, Cecilie: *Fantastikk, film og sanglyrikk. En analyse av kjønnsforestillinger i Daniel Clowes' grafiske roman Like a Velvet Glove Cast in Iron*. Hovedoppgave, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk, Universitetet i Oslo. Oslo 2006.

Analyseobjekter

Bechdel, Alison: *Fun Home. A Family Tragicomic*. Houghton Mifflin Co., Boston/New York 2006. (Norsk utgave: *Husfred*. Egmont Serieførlaget, Oslo 2007. Overs. Johann Grip.)

Satrap, Marjane: *Persepolis 1*. L'Association, Paris 2000.

_____: *Persepolis 2*. L'Association, Paris 2001.

_____: *Persepolis 3*. L'Association, Paris 2002.

_____: *Persepolis 4*. L'Association, Paris 2002. (Norsk samleutgave: *Persepolis*. No Comprendo Press, Oslo 2005. Overs. Asbjørn Øverås.)

Andre tegneserieeksempler

Brunetti, Ivan (red.): *An anthology of Graphic Fiction, Cartoons, & True Stories*. Yale University Press, London/New Haven 2006.

Crumb, Robert: *Zap Art of Robert Crumb*. Last Gasp, San Francisco 2006.

David B.: *Epileptic*. Pantheon Books, New York 2005. (Original: *L'Ascension du Haut-Mal 1-6*, L'Association, Paris 1996-2004. Norsk utgave: *Epileptisk*, No Comprendo Press, Oslo 2007, overs. Thomas Lundbo.)

Hergé: *Les aventures de Tintin au pays du Soviets*. Casterman, Brussel 2001 (1929).

Larson, Gary: *The Complete Far Side 1980-1994* (praktutgave i to bind). Andrews McMeel Publishing, Kansas City 2003.

Lutes, Jason: *Jar of Fools*. Drawn and Quarterly, Montreal 2003 (1997).

Spiegelman, Art: *Maus I. My Father Bleeds History*. Pantheon Books, New York 1986.

- _____: *Maus II. And Here My Troubles Began*. Pantheon Books, New York 1991.
- Outcault, R.F.: *R.F. Outcault's Yellow Kid (With Pore Lil Mose)*. Checker Book Publishing Group, West Carrollton, Ohio 2007 (p.t. utsolgt fra forlaget).
- Tezuka, Osamu: *Buddha. Volume One: Kapilavastu*. Vertical, Inc, New York 2006 (1987)
(Norsk utgave: *Buddha 1. Kapilavastu*. Gyldendal, Oslo 2007, overs. Bjarne Robberstad Johnsen.).
- Ware, Chris: *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*. Pantheon, New York 2000.

Sammendrag

To viktige ting skjedde med tegneserien på 1980-tallet. Den begynte begynne for alvor å forløse sitt kunstneriske potensial med memoarer, kompleksitet og dobbelthet, og den ble gjenstand for akademisk oppmerksomhet i et omfang som gjorde at man kunne snakke om en egentlig tegneserieforskning. Lovlig sent, kanskje, siden tegneserien slik vi kjenner den oppsto som kunstart i aviser i USA i 1890-årene. Oppfatningen om tegneserien som noe annenrangs oppsto allerede fra starten, og mens jeg jobbet som tegneserieredaktør for et par år siden, irriterte jeg meg over hvor ofte jeg møtte den snevre forforståelsen av tegneserier som ”lett fordøyelig” og ”bare noe for barn”.

Tegneseriens teori og estetikk. Bekymringer og byggeteiner i en ny kunstart gir en oversikt over tegneserieforskningen de siste tiårene, og den har også sett nærmere på verkene *Persepolis* av Marjane Satrapi og *Fun Home* av Alison Bechdel og hvordan disse utnytter tegneseriens muligheter på avansert vis.

Oppgaven ønsker å være en oppfordring til alle som skriver eller vil skrive om tegneserier om å løfte blikket opp fra den overveiende semiotiske tradisjonen som tegneserieteorien domineres av og til å se til filosofisk estetikk for å finne svar på grunnleggende spørsmål og nyttiggjøre seg av erfaringer fra andre teoretiske felter. Med slike tverrfaglige hjelpemidler og støtte i kjente tekster som Walter Benjamins essay *Kunstverket i reproduksjonsalderen* forsøker oppgaven å nærme seg svar på spørsmål som ”Hva er en tegneserie?”, ”Hvordan forteller en tegneserie?” og ”Er tegneserier en kunstart?”. Innsikter om tegneserien kan også komme andre, beslektede kunstarter til gode i en tid med mange interessante spenningsfelt mellom tekst og bilde i for eksempel bildekunst og litteratur.